الكتابة والذات

يجمع أغلب الباحثين النفسيين الذين يهتمون بالفن والرياضة والدين على القول بأن الكثير ممن يمارسون فعل الإبداع لهم دوافع ذاتية تتلون بحسب تركيبتهم النفسية: دوافع تتراوح بين رغبة التفوق وإثبات الذات وإرادة التكيف مع الواقع والناس، والحاجة إلى التطهير، والتخلص من الضغوط النفسية.

إن هذه الدوافع عادة ما تحمل لدى الذوات (الأشخاص المرضى) لتخفي عقدا نرجسية وعقدا مرضية وتعلن عن نفسها من خلال نوايا باعتبارها طموحات شخصية وأهدافا مقبولة، بينما هي أقنعة تريد لاشعوريا أن تتغلب على عقدة النقص والعجز والاختلال والتهميش بالحصول على تعويض في شكل شهرة وانتصار رمزي وإشباع...

ومن المعلوم أن الإبداع الأدبي (والفني) له دائما بعدان:

بعد يتوجه إلى الآخر (الواقع) ويعود إلى الذات المبدعة حتى يلبي رغبتها بجعل الإبداع إسنادا واعيا ومدركا يتمثل فيه المبدع نفسه مشاركا ومحاورا يراعي حاجات المجتمع والواقع.

وبعد يتوجه إلى الذات بإسقاط مشاعرها وأحلامها واستيهاماتها على الآخر (المجتمع) وتطبعه بشحنات نرجسيتها وفردانيتها بتغريب الذات وتشويه الواقع..

وهذان البعدان كثيرا ما يختلطان ويصعب التفريق بينهما، خاصة في مجال الكتابة الأدبية حيث يتفاوت مقدار رجحان أحد البعدين على حساب البعد الآخر بسبب طبيعة الرمزية اللغوية والمشترك الثقافي واستحالة انعدام العنصر الذاتي في كل عمل يستخدم المعرفة واللغة والصور مما يكتسبه الشخص الفرد، ويترجم مقدار ما يملكه من وعي قد يتحكم في ما اكتسبه. وقد يضعف فتترشح الذاتية بقوة فيظل اللاوعي متحكما لا يرى الواقع بل يجعل الذات ترى نفسها فقط،،

نعم لكل الأشخاص غرف نفسية، بعضها محكم الغلق، وبعضها له نوافذ وأبواب ومفاتيح يستخدمها صاحبها بحسب الحالات التي يواجهها، وبعضها غرف خربة منزوعة السقف والأبواب.

وتبعا نجد بعض الكتاب يسكن الغرف المغلقة. لها نوافذ صغيرة وشقوق، وبعضهم يستريح في الغرف ذات نوافذ وأبواب ومفاتيح ويعرف كيف يتحرك فيها وكيف يرسم الحدود. أما الحمقى والمجانين فهم يقيمون في خرائب ليس لها سقف ولا أبواب ولا حدود.

معنى ذلك أن الكتابة تتطلب درجة من الوعي حتى يتمثل صاحبها مكانه: أي مكان الذات ونوعية البعد الذي يحدد علاقته بالعالم (الواقع والناس).

فحين يكون الوعي إدراكا يميز بين حاجة الذات وحدودها وحدود الواقع، فإن رجحان كفة الواقع تكون قوية أو لنقل موضوعية متحكمة، وتكون الكتابة كتابة تنهض بالوظيفة الأساس التي من أجلها اخترعت: أن تكون موجودة لخدمة الناس إفادتهم معرفيا وإمتاعهم جماليا بغض النظر عن نوعية ما تريده باسم الحقيقة والخير والجمال.

هكذا تصير الكتابة فعلا وعملا وظيفيا يستجيب لمطالب الناس، عموم الناس، وتنصت إلى صوت الواقع وتحتكم إلى ضوابط المعرفة وغاياتها العملية، فهي كتابة لا تغرق في الذاتية بلا شك. ولكن تتحكم فيها وتعرف كيف تفتح نوافذها وأبوابها.

ليس معنى هذا أن الكتابة تنتفي بوجود رجحان الذاتية أو تتجرد من صفتها الإبداعية بصورة قاطعة: لأن الذاتية ضرورية، ولها تجليات وفق البعدين المشار إليهما أعلاه حيث تتكشف في مستويات:

1- مستوى تنشط فيه الذات كذات واعية مدركة تلتزم بالمنظور الوظيفي والإبداعي وقد عرفت كيف تستعمل مفاتيح غرفتها.

2- مستوى تكون فيه الذات منغلقة يتسرب من شقوق جدرانها شياطين وعفاريت اللاوعي، فتكون الذات قلقة متوترة تعاني وتبحث عن إشباع بتغليب هواجسها وأوهامها وأمراضها على حساب الواقع والمجتمع.

3- مستوى يتحقق فيه تسام وتعال يعوض الذات عن المعاناة الذاتية بإيجاد معادلات عامة وإنسانية تتجاوز الذات الفردية للكاتب.

في الحالة الثانية تكون الكتابة كتابة مرضية ترفض المحاورة ولا ترضى إلا بالمدح والتقريظ، فهي كتابة يجري في حروفها دم صاحبها وعقده وجروحه ومصابة بعمى الألوان وتشتت الأشياء وتشتتها..

في الحالة الثالثة تكون الكتابة تساميا وإعلاء وتصعيدا وقدرة على إخفاء أمراض الذات في معادلات موضوعية وعامة وشاملة ومشتركة بين نماذج وفئات إنسانية واسعة (حالات إنسانية).

هنا يولد الأدب الراقي الذي أنجزه أمثال دوستويفسكي وكافكا وشكسبير ونيتشة وكيتس ودافنشي وكيركجورد....

نعم كثير من الكتاب المبدعين والفنانين يعاني اختلالات نفسية وأمراضا، بل إن من قد نعتبرهم أسوياء قد يكون لهم نصيب من الاختلال، وليس ما يتصفون به من مظهر الاستواء النفسي إلا مظهرا آخر من استطاعة التكيف والتحكم في تلك الاختلالات، ما دام الإنسان لا يملك حريته الكاملة منذ ولادته ونشأته ووجود ظروف وشروط توجهه منذ ولادته تربويا في الأسرة والمجتمع وتجعله دائما معرضا للمواجهة والصراع والمفاجآت التي، بلا شك، لها أثر على نفسيته وطريقة تفكيره.

ذلك يعني أن الإنسان يظل كائنا يتعايش وفق معادلة أبدية يتداخل فيها الضعف وتحدي الضعف، فمن ذا الذي تحقق له الاستواء النفسي الكامل؟؟؟؟

لكن كيفما كان الأمر فإن الكاتب المريض حقا هو ذلك الكاتب الذي يقبع داخل نفسه ويبحث عنها في أوراقه، وإذا لم يجدها غرق في زجاجة خمر أو في سرير قلق وجنون وحقد على من لا يراه على حقيقته. وحين يكتب لا يغادر سريره المرضي ولا يجد الأبواب المفضية إلى عالم الناس، فتكون الكتابة فضيحة شخصية معلنة ولو تخفت وراء صور واستعارات ومجازات لغوية.

هنا تكون الكتابة كتابة مرضية والكاتب كاتبا يكشف معاناته فقط فإذا يئس من تحقيق أوهامه بالكتابة انتقل إلى وسائل أخرى مثل التطرف

■ د. محمد الدغمومي

الديني (بإطالة اللحية كنص رمزي ينطق عن لاوعي المريض) أو يسعى إلى فعل الوصاية على الآخرين، بالانحياز إلى من يمارسون الوصاية، أو يؤسس جمعية (عصابة) تمارس فعل المراقبة وقطع الطريق والإقصاء خصوصا في مجال الثقافة والكتابة ليحقق ما عجز عنه في الكتابة.

إن الكاتب المريض إنسان يعطي الكتابة أبعادا ذاتية ونرجسية مشحونة برغباته وعقده وكأنها ممارسة تقديس (رمزية الطوطم) ولا يعرف كيف يتحكم فيها بامتلاك وعي ينقل الكتابة من حدود الذات الفردية إلى حدود التجربة الإنسانية، لتكون المعاناة مدخلا إلى تلك التجربة التي تتطلب الاجتهاد المعرفي ومعايشة أحوال الناس، والإنصات إلى رغباتهم وأحلامهم وأمراضهم،،

ذلك ما مكن الكثير من الكتاب ذوي العلل النفسية من إنجاز أعمال خالدة وتمكنوا من التسامي والتخفيف من حدة الذاتية المريضة، وشرحوا من خلال ما كتبوه كيف يكون الإبداع كشفا: هؤلاء لم يحكموا على أحد، ولم يحاربوا ولم يشتموا ولم يطلبوا إقصاء من يشعرون أمامه بالنقص والعجز والخوف، ولكن للأسف يوجد بيننا كتاب وأشباه كتاب يتصدرون الصحف والجمعيات، لا تملك لهم إلا الدعاء بالشفاء من أمراضهم النرجسية الحمقاء، حتى يعثروا على الباب الذي يدخل منه المبدعون حقا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حدث

بمناسبة انعقاد الدورة الثامنة للمهرجان المتوسطي للفيلم القصير بطنجة، إلتقينا في «طنجة الأدبية»، الناقد السينمائي والمسؤول عن التواصل بالمركز السينمائي المغربي والمدير الفني للمهرجان محمد باكريم الذي حدثنا عن المستوى الفني للأفلام المشاركة في هذه الدورة وعن واقع وآفاق المهرجان وأشياء أخرى تتابعها في هذا الحوار:

■ حاوره عبد الكريم واكريم

محمد باكريم لـ«طنجة الأدبية»:

السينمائيون الشباب في حوض المتوسط استوعبوا

* ما هو تقييمك للأفلام المشاركة في المسابقة الرسمية للدورة الثامنة للمهرجان المتوسطي للفيلم القصير، باعتبارك ناقدا قبل أن تكون عضوا في لجنة التنظيم؟

– هناك تقييمات على عدة مستويات، في المستوى الأول هناك أصداء طيبة بخصوص الأفلام المشاركة خلال هذه الدورة من طرف الجمهور الواسع، وباعتباري عضوا في لجنة انتقاء الأفلام الدولية المشاركة من البلدان المتوسطية، كنت مهتما باستقاء رد فعل جمهور قاعة «روكسي» والذي كان إيجابيا على العموم. المستوى الثاني للتقييم هو للجنة التحكيم والذي سيظهر عشية الإعلان عن النتائج*، وأيضا قبل ذلك في ارتساماتهم وتعبيرات وجوههم عندما يخرجون من القاعة بعد مشاهدة الأفلام، إضافة إلى الحوار الذي أجرته جريدة المهرجان مع رئيس لجنة التحكيم الشاعر عبد اللطيف اللعبي والذي أكد فيه صعوبة الاختيار نظرا للقيمة الفنية الكبيرة للأفلام المشاركة. ثم المستوى الثالث للتقييم، والمتجلي في الحدة والحيوية التي تميزت بها جلسات نقاش الأفلام، والتي أصبحت تركز أكثر على ما هو جمالي، فني وسينمائي، وهذا مكسب كبير لمدينة طنجة وجمهور مدينة طنجة، وكان قد أشار لهذا المخرج فوزي بن سعيدي حينما قال أنه فوجئ لحسن التلقي عند جمهور صالة «روكسي» لتنوع الأفلام، أحيانا في مواضيعها، ووجود بعض اللقطات الساخنة أحيانا، أو جرأة الأفلام في معالجتها السينمائية في أحايين أخرى، وكان الجمهور يتقبلها بسعة صدر، وهذا نتيجة التراكم الثقافي لمدينة طنجة، خصوصا من الناحية السينمائية، إضافة إلى التراكم الذي خلقه المهرجان لهذا الجمهور.

أما تقييمي أنا، كما أشرت، فقد كنت متخوفا أثناء الإعداد لهذه الدورة من مستوى الفيلم المتوسطي، إذ أنني أفضل تشبيه دورات المهرجان المتوسطي للفيلم القصير بالاستعارة الفلاحية، إذ هناك بعض السنوات العجاف والأخرى السمان، وكان منبع تخوفي من أننا في السنة الماضية وجدنا صعوبة في الوصول إلى خمسة وخمسين (55) فيلما جيدا، لكن فاجأتنا في هذه الدورة كثافة الأفلام المتقدمة للانتقاء وجودتها، إذ كانت هناك دول كلاسيكية كإسبانيا التي تقدمت بأكثر من 60 فيلما، وفرنسا بأكثر من 40 فيلما، واليونان وإيطاليا كذلك. وقد عرفت هذه السنة مشاركة كثيفة لتركيا أيضا ودول البلقان ونسبيا الجزائر وتونس، الأمر الذي سهل عملية الانتقاء. عندما نتحدث في منبر يهتم بشكل ثقافي وفني بالسينما، يمكننا أن نقول أن هناك خطا رفيعا يفصل بين نوعين من الأفلام المشاركة في

> هناك نوعان من الأفلام المشاركة، الأول حداثي راديكالي والثاني تقليدي كلاسيكي

هذه الدورة، إذ هناك تيار حداثي راديكالي، يغلب الاشتغال على الدال السينمائي ويذهب بعيدا، إن صح التعبير، في استنزاف إمكانيات التعبير في اللغة السينمائية، بل إن هذه الأفلام وعلى هذا المستوى، تذهب أحيانا بعيدا في إزعاج المشاهد وخلخلة رغبة التلقي الهادئة لديه، وشاركت من ضمن هذا التيار أفلام متقدمة وتبشر بأن السينمائيين الشباب في البحر المتوسط، خصوصا في إيطاليا واليونان، استوعبوا الرصيد الثقافي السينمائي وقاموا بتوظيفه للبحث عن أشكال تعبيرية جديدة تستفيد مما يسمح به كل ما هو رقمي، وأيضا من تعب المعنى الذي ينتجه التلفزيون، حيث تم استهلاك بعض المواضيع الساخنة بشكل كبير، خاصة في نشرة الثامنة، وبالتالي أصبح ضروريا للسينما، في بحثها عن خصوصية متفردة، أن تخلق مسافة في علاقتها مع الواقع. وهذه الأفلام الموسومة بالحداثية الكلاسيكية، والتي تكون تجريبية أحيانا، تسعى لخلق المعنى ابتداء من الشكل، لتصل إلى تأسيسه مع المشاهد، كانت حاضرة بقوة، ويمكن لنا أن نقول بكل سعادة أنها مرت بسلام.

أما النوع الثاني من الأفلام والتي تقع في الجانب الآخر من الخيط الرفيع، فيظل انتماؤها إلى الأثوية التقليدية –ليس بالمعنى القدحي للكلمة– والتي ترى أن قوة الفيلم تأتي من قوة الموضوع، وهذا إغناء للتنوع الذي نسعى إليه.

* بخصوص الأفلام المتوسطية (غير

محمد باكريم في حديقة الإخوان لوميير» بباريس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد بكريم بمهرجان كان صحبة المخرج المغربي لطيف لحلو

المغربية)، كيف يتم اختيارها إن كان هناك اختيار، أم يقبل كل ما يتم اقتراحه للمشاركة بدون فرز؟

– بخصوص الأفلام المغربية حسمنا في الأمر، وهناك لجنة مستقلة تقوم باختيارها، وحتى هذه اللجنة يمكن أن يكون فيها نقاش، هل هي مستقلة فعلا أم لا، رغم أنها لم تأت هكذا مرة واحدة ومن فراغ، بل إنها لم تكن في وقت ما، ثم تم

الرصيد السينمائي وقاموا بتوظيفه

إنشاء لجنة تضم المهنيين، وأخيرا أصبح فيها النقاد والصحفيون فقط، وهي مازالت مفتوحة على التطور.

وبالنسبة للجنة الأخرى المتخصصة في اختيار الأفلام الأخرى المتوسطية، العمل فيها جد شاق ومرهق وبالتالي هناك لجنة فنية دائمة يترأسها مدير المركز السينمائي المغربي ورئيس المهرجان، وهو الذي يحسم مثلا عندما يحتد النقاش في اختيار فيلم معين. هذه اللجنة الفنية تقوم بما يسمى الإعلان عن الترشيحات ap-pel à candidatures، ومع تطور الموقع الإلكتروني للمركز السينمائي المغربي أصبحنا نتقدم فيها بشكل جيد، ومباشرة بعد نهاية هذه الدورة سنعلن عن تاريخ الدورة القادمة وسنفتح باب الترشيحات، وقد ساعدتنا هذه العملية كثيرا، إذ لم نعد ننتظر حتى آخر لحظة لمشاهدة الأفلام، خصوصا أنك حينما تكون متأخرا تضطر لقبول ما يرسل إليك كيفما كانت قيمته الفنية. وهذه اللجنة يترأسها المدير الفني للمهرجان وتتكون من الأطر الأخرى للمركز السينمائي المغربي، والتي تشتغل في مجال المهرجانات، وافتتحنا هذه السنة على بعض الفعاليات الفنية المحلية لمدينة طنجة، بعض الجامعيين الذين لديهم تجربة في ميدان الفيلم القصير ولديهم علاقات في حوض المتوسط ثم لدينا بعض أصدقاء المهرجان المغاربة وبعض الأصدقاء خارج المغرب الذين يقومون بعملية الربط مع بعض المخرجين لإثارة الانتباه لبعض السينمات التي ليست لها فرصة للظهور، إضافة إلى أن أطر المركز السينمائي تحضر المهرجانات الدولية، ومنذ سنوات أصبح لدينا حضور عادي ومستمر في أكبر مهرجان عالمي للأفلام القصيرة وهو «كليرمون فيران»، وحضور في مهرجان «كان»، ولكن حضورنا في مهرجان «كليرمون فيران» ليس لأخذ الأفلام التي عرضت به وشاركت في مسابقته الرسمية وفازت بجوائزه، وإلا سيصبح مهرجان طنجة مهرجانا للمهرجانات، بل العكس هو الصحيح، إذ أن المسؤولين بمهرجان «كليرمون فيران» كانوا متواجدين حينما فاز الفيلم البرتغالي «ألتر نمورو» بالجائزة الكبرى في الدورة ما قبل الأخيرة للمهرجان المتوسطي بطنجة، فتساءلوا أين وجدناه..

إضافة لهذا هناك دول لديها مركز قومي للسينما كسوريا ومصر واليونان.. نأخذ مقترحه،

ولكن لا نكتفي بذلك فحسب، بل نضيف المستقلين، حتى لا نسقط في السينما الرسمية التي تمثل الدولة. إضافة إلى هذا نستفيد من تجربة دول كإسبانيا التي ترسل لنا مشاركاتها عبر الجهات، فالباسك التي لديها شكل تنظيمي جميل تكون أول من يرسل مشاركاته وتليها الأندلس ثم جهة مدريد، وذلك بمعدل 20 فيلما لكل جهة، ولهذا غيرنا القانون الأساسي للمهرجان الذي كان يسمح لكل دولة بالمشاركة بثلاث أفلام كحد أقصى، ليصبح خمسة أفلام لكل دولة، إذ ليس من اللائق أن دولة ترسل ثمانين فيلما ونختار منها ثلاثة فقط.

* الآن والمهرجان قد بلغ دورته الثامنة، ماذا يمكن أن يقال كخلاصة لتطوره عبر دوراته السابقة، وما هي الآفاق المأمولة؟

– هذا سؤال جوهري واستراتيجي، فرغم أن الدورة الثامنة قد تبدو صغيرة وقصيرة بالمقارنة مع المهرجانات التي بلغت الدورات الثلاثين والستين، لكن واقع هذا العصر يحتم علينا أن نتكيف ونتغير في خمس أو ست سنوات فقط، وهذا يفرض علينا عدة أمور، من بينها أن البنية التحتية لاستقبال المهرجان يجب أن تتغير، إذ يجب إيجاد قاعة سينمائية كبيرة، إضافة إلى قاعات أخرى في المدينة نظرا للإقبال المتزايد لجمهور طنجة على المهرجان. هناك الآن انفتاح على الخزانة السينمائية «الريف»، لكن مازال هناك ضغط على البنية التحتية للمهرجان.

لكن الضغط الكبير يبقى على بنية المهرجان نفسه، والذي ينظم خلال ستة أيام، يوم للافتتاح وآخر للاختتام وتبقى أربعة أيام للعروض، والآن أصبح فوق الطاقة البشرية، إذ أن تلك الأيام الأربعة لم تعد كافية لا بالنسبة للجنة التحكيم ولا بالنسبة للجمهور، فالأمر أصبح جد مرهق لمن يريد المتابعة، ولهذا أضحى مفروضا توسيع الخريطة الزمنية للمهرجان، ولهذا انعكاسات على الميزانية، خصوصا أننا وصلنا إلى هذا في وقت أصبح فيه الخطاب الرسمي يدعو إلى التقشف، لكن للتقشف مناطق أخرى غير هذا الرأسمال الرمزي الذي تساهم فيه السينما بشكل كبير.

الضغط الآخر حول تركيبة المهرجان، فهناك تركيبة محورها المسابقة الرسمية وبانوراما الفيلم القصير المغربي ودرس السينما والانفتاح على الأفلام القصيرة بمدارس السينما والندوة الصحفية، والآن هناك ضغط كبير للشباب قصد اقتراح فقرات أخرى، إذ آن الأوان للانفتاح على الفيلم القصير المتوسطي الوثائقي، والفيلم التحريكي وأفلام الفن التجريبي، حيث تأتينا أفلام منبع قوتها من كونها تجرب نفسها.

*تم الحوار مساء اليوم الأخير للمهرجان قبل الإعلان عن النتائج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبداع

البغـل

الشمس حارقة. البحر هادئ هذا الصباح. رجلاه الحافيتان مغروستان في رمال الشاطئ الساخنة. لم يشعر بتاتا بألم. يرتدي مرزوق سروالا أزرقا باليا وقميصا بنيا به ثقب غير بارز بشكل واضح. ويمسك في يده اليمنى هراوة غليظة. لاتفارقه قط. إنها رزقه الذي يقتات منه.

كان أقرانه يسمونه ب(البغل)، حارس الأحجار الثلاثة، لتهوره، لكن عيناه لا تغفلان عن أي دخيل، أو فتان، أو غريب أو سارق يفكر في اقتحام المخيم الذي يجمع مصطافين من مدن مغربية شتى. فهو يراجع، بمرافقة أقرانه، مع صاحب المخيم عبد القادر كل صغيرة وكبيرة ويعرف الكل.

كان عبد القادر يثق فيه ويسلم له زمام الأمور. فقط شيء واحد لا يستطيع أن يقترب منه هو المال الذي كان يضعه في خزانة صغيرة داخل مقهى المخيم، ويقفل عليه بالمفتاح.

لم يكن أهل المخيم ينامون طوال الليل، يسهرون كل بطريقته، منهم من يحتسي الشراب أو يشغل الموسيقى أو يرقص على ضوء القمر الذي ينعكس ضياؤه على الرمال، فيرسم لوحة جميلة لاتستطيع يد أي فنان أن تحاكيها. كان البغل يقول، عندما يشاهد ذلك المشهد، أو يعايشه بحواسه الخمس:

– إنها لوحة إلهية.

فلا يبالي أحد بما قاله. هو حارسهم. لا تغمض له عين، وهم نيام.. يكتفي بحبس انفعاله الذي يرتسم على ملامحه، ويغرس هراوته في الرمال، ثم يتكئ عليها ويجلس وعيناه تبصران السماء تارة وتراقبان المخيم تارة أخرى.

كان البغل في أحيان كثيرة يسأل عن تلك القوارب التي تغادر الشاطئ محملة بشيء ما دون أن يعرف ما في أحشائها. لم يكن يجيبه أحد. ومع ذلك، حاول أن يفهم متأخرا. كانت القوارب السريعة تنطلق محملة بالمخدرات إلى الضفة الأخرى، والكل عارف، وساكت.. فامتلأت الجيوب. واغتنى من اغتنى في رمشة عين. وبدأ بعض الأغنياء الجدد محدثي النعمة يتطاولون على أسيادهم.. ويتعاركون في العلب الليلية على المحترفات والفتيات الجميلات ذوات النهود العامرة والأرداف المكتنزة ويغسلون الأموال.

رغم فهمه لذلك متأخرا، لم يستطع البغل التدخل أو الكلام في الأمر. كل شيء كان يمر أمام عينيه التي ستأكلهما الديدان. كان يظل ممسكا بهراوته، وواقفا على الرمال المتحركة من تحت قدميه دون أن يتزحزح عنها. يرى ولا يتكلم، وإن تكلم سيقطعون لسانه، وربما يخصونه أويضعون له أي سم، حتى ولو كان سم الفئران.

ذات صباح، لمح مرزوق البغل، فتاة جميلة تدخل مقهى المخيم. كان شعرها أسودا لامعا منسدلا على وجهها، وعيناها لوزيتان وبشرتها بيضاء أسيلة تبرز من قميصها الصيفي الأبيض وخاتمتها المكتنزة المشهية بارزة بقوة من جينز أزرق بال قديم. حاول الاقتراب من النافذة. كانت غارقة في حديث مع عبد القادر. حاول التنصت من فتحة

تقاسيم في الكتاب القديم

حينَ يتمدّد لحامُ العُري
بإظهارِ سهوِ الشّوكِ
كان بالحصى أدراجُ الطّوفان
معراجُ المجدِ
الجهرُ المارقُ خفوًا
من وخزِ الحقيقةِ
يغفو كالخرافةِ
لو فجّرته العواقبُ!
لآخر المديح المبتهلِ
لآخرِ قطرةِ دم
جبرًا للفراغ
وتهمةِ الكافرِ
من الأجنحةِ حيث الطّوفان، وقصفةُ النّبيحِ
حينما يحترقُ التّزيفِ
بدُجى الهزيمةِ
في سورِ الأغطيةِ
والإسمنت لشرفةِ الفجيعةِ
وهُم الغَرقى في الماءِ
إلى حيث الأغاني الملتويةِ
في المشهدِ
كي ينبلجَ الليلُ،
وبخُطى الماشيةِ
إلى موضعِ العفنِ،
ونحن نسدل خرَيطةَ الحدسِ
لاستقامةِ حيضِ الإنهيارِ
شعابًا ملَتوية
تشربُ ماءَ الجحيمِ الهُلامي
شأنَ حرقةِ الحَرقِ
غبارًا في العقرِ
ينخرُ بلا رصيفِ
بيتَ الهزيمةِ
أو شكلاً للمقيتِ
عن أسرِ الفيضِ
بلا عقمٍ
يا المنسيّ فيَ العقرِ
الفراغ الملتوي
من الموج الرّعاش
والخذلان والأنين، والوقت
وشفيف الورق والطين الحالك
وكلّ المروج..
لعلّ الآتي يرمّمُ التّالي
من حدّةِ النّزفِ
وآثارِ الشّوقِ
وتسدلُ الكائناتُ عروشَ زُمرتها
قريبًا في القماشة
بنديمِ الحَصى القديمِ
فيَ عقر السّواد..
حدّ ذاك القزم
مَن يرتع في المشيئةِ
ويصلبُ الخرابَ بلونِ الدّم
ورفيفِ عفنٍ
بالشدوِ المجفّف
سوى "أوغسطين"
يا الهالك في الهمّ
حدّ السّماء
برذاذِ البياض المعفّن
كما الشّرود المجفّف
في عقل العُباب
وانحسارِ التّبول في أبهى البهجةِ
في صحوة الظن
ما أعذبَها جغرافية الخنجر
بين لهثِ النّخيل
وشهوة القتيل المُبرّحِ
فالوجدُ تجرّدت أمكنته
بنعيقِ الكسرِ
عطرَ الحلمِ
لا شيءَ فوق ثغرِ العمارةِ
فالكتب المخبولة بالرّهبةِ كالقبرِ
لا أحدٍ يترك الشّوكَ
غير الشّوك المُصاب.

لا صعود للغرباء

حين تمر السراديب
ويورق الرماد
عبر السحب
قمرا يكسر السماء..
يتسلق وهجي
في أكفان المرايا
والثلج الأسود
فتهجر ..
فتحات الغربان
والماء المطلي بالعبير
في صهوة الجبال
و أخاديد العواصف
أقول للغابة :
لا صعود للغرباء
نحو الأفق
فسمائي عالية..

قَتلَى

يجمعُ الخنجرُ
أَجنحتَهمِ السّوداءَ،
ويعانقُ سيفهم
مراكبَ الوَغى البطيئةَ.

ذاكرةٌ للحُروفِ
داخلَ الجدرانِ العَطشى
ومَنحًى للعرائسِ المُتلألئةِ.

عبقٌ

في حَضرتِكَ
يا بني الضّوءِ
اكتويتُ بنارِكَ الثّكلى.

هذَا الحبرُ الصّخريُّ
اعتَلى الرّحلةَ
في مَنفايَ.

نَشوةٌ
صَهيلٌ
مُغامرةٌ
منْ خُضرَةٍ
إلى خُضرَةٍ.

ومضة:

كأنّ العقمَ مرويّ؛
كبنفسجةٍ تتأهّب في انحناءاتِ الانتظارِ..

■ أنس الفيلالي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبداع

صغيرة من النافذة، لكن صوت البحر كان قويا وملاطمة الأمواج للشط كانت أقوى.
انتظر تحت لهب الشمس وحرارة الرمال.
قدم عبد القادر للفتاة الجميلة وجبة الفطور. وأحسن معاملتها. لكنه اعتذر لها عن المبيت في المقهى.
كانت الفرصة التي انتظرها البغل زمنا طويلا. لما خرجت الفتاة تقدم نحوها، وحاول أن يؤانسها، ويعرف ما في جعبتها. وبعد أخذ ورد، دعاها للمبيت عنده في خيمته البيضاء المغبرة القديمة والبالية. راح عن بال البغل أن عيناه ينبغي ألا تغفلا عن حراسة المخيم، ونسي التقريع والتوبيخ الذي تلقاهما السنة الفارطة وبضراوة من عبد القادر عندما ذهب بجفونه النوم، ليلة واقعة كارولينا المدريدية.
قال أحد أقرانه:
– كنا نحرس ذات ليلة قمرية، دافئة، ونسيم البحر يهب علينا وينعشنا، المخيم. بغتة رحنا في سبات... حتى سمعنا صراخا قادما من اتجاه خيمة الإسباني بيدرو. تحركنا، وكل واحد منا ارتمى على هراوته، ووصلنا إلى خيمة بيدرو، أنفاسنا تتقطع من اللهاث. لم نشاهد أفظع من ذلك المشهد. بيدرو نصف عار بسروال قصير وفي يده مدية يريد أن يفتح بها كرش أحد المصطافين الذي ارتمى بلهفة حارقة على جسد كارولينا الجميلة التي كانت عارية كما ولدتها أمها، يريد اغتصابها. ولم ننته من أمر ذلك الوغد إلا بتحطيم مؤخرته وظهره بالهراوات حتى لم يعد يقوى على الحركة.
قلت:
– لم خرجت كارولينا عارية ليلتها.
قال:
كان بيدرو رجلا متحررا إلى أقصى حد يترك بناته يخرجن عاريات دون أن يزعجه ذلك المنظر. وفي تلك الليلة كانت الحرارة شديدة تجعل الإنسان يتحول إلى أبينا الأول، إلى حواء، أو إلى شيطان.
أدخل البغل الفتاة الجميلة إلى خيمته. كان اسمها كوثر. وترك حراسة المخيم للسماء. كانت الليلة نوبته في الحراسة. لكن خدر ما جعله يلعن كل من يقف في وجه رغبته. لم ينس أن يبحث عن زجاجة نبيذ. هاهو وحيد مع كوثر.. الرغبة تناديه وجسدها يدعوه لزيارة مفاتنها. والنبيذ لحس عقلهما...
في الصباح، دخل عبد القادر والحراس إلى خيمة البغل بعدما لم يعثروا عليه. لم يحرك ساكنا لا هو ولا كوثر. كانا عاريين تماما. وبدأ عبد القادر ينغز خاتمته، بيد أنه كان سابحا في ملكوت اللذة. نائما كطفل صغير أنهكه التعب اللذيذ.
منذ ذلك الوقت، لم يعرفوا أي اتجاه أخذ. قيل إنه أصبح مهربا كبيرا معروفا عند ذوي السلطة والجاه في تطوان وسبتة. بل قيل أيضا أنه أصبح من أعيان المدينة، والله أعلم.

■ يوسف خليل السباعي

قصص قصيرة جدا

حمائم بعيون مطفأة

1 عزيمة

كانت النار تثرثر أكثر.
قالوا صارت كذلك بعدما التهمت تنورة ربيعية لطفلة في السادسة.
أنا لم أشاهد، قالوا لي أن الطفلة صاحت عاليا في وجه الريح الذي رمى تنورتها إلى فم النار، الطفلة، صاحت أيضا في وجه من ظل يشاهد ويتفرج، ثم توكلت على عزيمة براءتها ودون أن يساعدها أحد، وضعت رأس النار في مشنقة الماء وانصرفت.

2 شكوى

المرأة تشكو لي بصوت مختنق وتتصرف لحالها الحزين.
المرأة نفسها لا زالت كلما التقت بي تشكو... تشكو من الزوج، من الحاجة، من ارتفاع فاتورة الماء والكهرباء، من انخفاض أجرتها من كسل ابنها في المدرسة، تشكو من نفسها أيضا، نفسها التي سئمت تكاليف الحياة.
المرأة تشكو وتشكو وأنا أنصت وأنصت، لا أعلق على أي كلمة مما تقوله، وحده قلبي كان يئن لآهاتها الحارقة، منفطرا لمصير أنوثة أنهكها الوقت والحرمان.

3 طفولة

إنصرفت المرأة وبقيت أنا.
بقيت أتأمل أطفالا، هم نفس الأطفال في نفس الساحة والساعة يلعبون.
أتأمل الحلوى تمر أمامهم، أتأمل مخيلتهم تنبعث منها رائحة الحلوى الشهية، عيونهم وهي تتابع موكب الحلوى الذي أمامهم إلى هناك، إلى أفراح ترقص بعيدة عنهم.
أعرف أن الأطفال يعشقون الحلوى، يعشقون أي شيء يغمر قلوبهم فرحا، لذلك فالأطفال بعدما مرت الحلوى إلى هناك، فكروا، ودبروا واهتدوا في الأخير إلى نعمة الماء والتراب.
راحوا يمزجون الإثنين، يخبزون من جسد الطين حلوى وحمائم عيونها مطفأة، تهدل سفرها الحزين على أقبية باردة...
هكذا كان... وهكذا صار الماء والتراب معنى آخر، للفرح للحلوى والطفولة.

■ خالد الدامون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحقيبة

كان يسير كالعادة بمحاذاة السكة الحديدية، يحمل حقيبته، مثلما فعل دائما ...
لكنه منذ مدة بدأ يشعر أن جسده لم يعد يستجيب فقط إلا لدماغه.
لم يعد سيره مثلما كان في الماضي مجرد خطوات في اتجاه ما دون تفكير أو مبالاة.
صار وزن الحقيبة ثقيلا، عضلاته كانت تستشعر ثقلها وتعبر عن معاناتها بالتقلص تارة، وبتيار مؤلم ينتشر عبر مسارات الجسد كلها فيكون مجبرا على الوقوف ليسترجع الأنفاس وبعضا من الحيوية.
يتوقف عن السير ينظر لخطي السكة الحديدية الممتدة أمام ناظريه، على الجانب الآخر كانت الساقية الكبيرة تهدر بأمواج من المياه المنسابة بهدوء وقوة.
بينهما كان يقف متأملا امتدادهما نحو الأفق، يدرك ما تشكل بينه وبينهما من تآلف... السكة الحديدية تذكره أن الطريق ما يزال طويلا، وماء الساقية يمده بالقوة والانتعاش ليستمر في السير.
ويحمل حقيبته مرة أخرى رغم التعب، يستمر في السير، يتذكر أياما سلك فيها طرقا أخرى بحثا عن منافذ وآفاق أكثر إثارة، غيابه لم يكن يطول كثيرا، فيسترجعه مساره المفضل وكأنه قدره.
عبر هذا المسار رافقته لحظات تأمل وكثير من الأسئلة، ... كان يتوقف، يقيس ما تبقى من مسافات، ويستعيد ما مضى، أحيانا بالابتسامة، وأحيانا أخرى تغشى روحه أمواج قلق وحزن وإحباط. يتذكر لفحات الريح الصقيعي، والصفع الذي كان ينهال على وجنتيه كلما وصل متأخرا، اليدان متورمتان من شدة البرد، والحذاء مكسو طينا ولسان المعلم ينفث سما زعافا يسحق ما تبقى للنفس من عزة واحترام.
لحظات العودة إلى الدوار لم تخل يوما من رعب بكل الألوان، نباح كلاب وأصوات مرعبة بشتى الأصناف، وقلب خافق يكاد ينفلت من الصدر...
–اقرأ آية الكرسي يا بني والله سيحميك ويقيك من كل شر... هكذا كانت المرحومة توصيه حالما يعود مرتعدا خائفا كعصفور مهيض الجناح. وغير هذه عاش لحظات عاد فيها للنفس بعض من يقين، والتأمت معها جراح، فكانت محفزة للاستمرار ومتابعة السير... حينها تبدو الحقيبة أخف قليلا.
ومرت السنوات، ...
لم تتكسر عرى علاقته بهذه الحقيبة، حملت أدواته المدرسية، وبعدها أدوات العمل، صوره ووثائقه وذكرياته، وما كان يقتـنيه للبيت من أشياء تخفف من جموح حاجات الجسد.
لم يتغير مسار الطريق، السكة الحديدية والساقية استطابا جيرتهما..، وحدها الأشجار شاخت وشحت ثمارها، وفرغ الكوخ القصديري من ساكنيه، .. مات الأب والأم، وعادت الزوجة لبيت أهلها بأحلامها المنكسرة ..
وينظر لماء الساقية، يتذكر صورة أمه، يدرك أنه لا يمكن أن يوجد شخص آخر مثلها قادر على فهم ما تجيش به النفس.
وتسيل على الخدين دموع صامتة، سرعان ما يمسحها بظهر اليد وكأنه يخشى أن يضبط متلبسا بجرم البكاء.
يهدر ماء الساقية قليلا يحفزه على متابعة المسير. يتأمل صفاءه وقوته، تغمره الرغبة في إطفاء غلة عطش القلب، يدرك أنه مهما بلغت وفرة هذا الماء فجفاف القلب لن يعرف الارتواء.
لو تعلمين، يقول مناجيا نفسه، لو قدر لي أن أمسك دموعك وبلمسة سحرية أحولها إلى بلورات تعيد لعينيك الإشراق والسعادة، ما تأخرت ...
بدأ الظلام يرخي سدوله، وغزا الوهن كل مناحي الجسد ...
اختار أن يتمدد قليلا بين الساقية والسكة الحديدية مستسلما... أحس براحة كبيرة حين أغمض عينيه، وهوى في نوم عميق.
في الصباح سمع أهل الدوار خبر تحويل مجرى الساقية نحو إحدى الضيعات الكبيرة، وتغيير اتجاه القطار، وعن جثة رجل ميت ملقاة على الطريق ...

■ حسن لشهب

إبداع

هبّةُ هواءٍ في سمواتٍ بعيدةٍ

I. خطأ في تقدير نسبة الأزرق في أحلام الطفل البهيج

(1)

تحار العين، وتبهجُها ألوانُ الجثّةِ
التي من «مشيئة» إله
أساء تقدير نسبة الأزرق في أحلام
الطفل البهيج
فانفلت من هواجسه كل هذه
الأخطاء.

(2)

ليس عن الله، هذا الحديث
ولا عن سمائه الملبدة بالأحلام،
ليس عن هذا السُّرادق
الحافل بالكائنات المشبوهة.
ليس عن هذا الكون
ولا عن عصافير مرحي التي خانتها
أجنحتها
فانكسرت فوق ساحة الحلم.

(3)

ليس عن كل هذا،
ولا عن ما قد تحتمله كأس المُزّالة
السحيقة.
يحار المرء،
وتجف شفتاه من الريق والكلام
حينما تندلق جثة الحق في وجهه
وهو في الـ«دهشة»، صدفة كانت أم
تدبيرُ حكيم
في غرفة مُظلمة،
فالجثة سقطت بين يدي فكرته
والحبر تكلس في حلق القصب
لا يدري أي تاريخ ينتظره.

II. زووم على جثة الطفل في نشرة المساء.

(1)

ماذا أفعل بهذه الجثة يا ربي؟
من أين أتيها بالحياة؟
وكيف لي أن ألصق البسمة بشفتيها؟
لست أنا الذي فعل هذا.
فالتمس تفسيرا عند صيادلة العلماء.
وهذا الذي يتدفق عبر خطوط
الخرائط
تنتسب له الرايات والألوية الملونة
في كل مكان.
لست المسئول عن هذه الجثة،
فأنا أكره «العلم والعلماء».
لست أنا من أطلق الرصاص على
«الفتية»
ولست أنا من مثّل بالجثة
وسحبها على الإسفلت أمام
الكاميرات.

(2)

هل سمعتهم يا ربي يهللون، يَزيْدون
ويزْعُون
باسمك، ويدمرون سماواتك السبع
دون شفقة
هل سمعتهم ينادونني كي أنزل إليهم
بقليل من الماء ودماء الشجر.
لن تعوزني التفاصيل الدقيقة على
وجه الخريطة،
فقد جهزت لرحلتي لترات من الحبر
وكيلومترات من الورق.

(3)

لك أن تنشد «الخلود»
أيها الكائن التائه في عروق الوقت؟

....

لن تستطيع!
دمرت نفسك بنفسك،
أنت علة الدمار، أيها الكائن
الـ..............!
تيهي لنفسي في خلل الحروف،
تيهي بين تفاصيل الساعات
والتدي خلاصك من لهفة التراب.

III. بعض المصادر تنسب الجثة لي

هي لي،
وقد تكون لشخص
صدمته عربة الزمان
على طريق الحياة.
أو لك أنت أيها القارئ الكسلان
سقطت من بهو بنطالك
وأنت تتسلى بأزرار
الـ«Remote control».
هي لي تلك الجثة
هنا
وهناك
على قارعة الطريق
وبين خطوط النار.
هي لي حتما، ولن أنتظر نتائج
التشريح
أنا الذي رميتها برصاصة القدر!
رميتها حينما حاولت أن تنفصل
عني،
أن تقتسم معي رأسي.
رغم أني أعطيتها
متسعا من جدرانه كي تعلق عليه
بيانات جنونها.
الجثة تنظر إلي بشماتة
كأني بها تتكأ فكرة عبادي،
وتشير إلى ثقب الصمت في ذاكرتي.
هناك الكثير من الجثث علة حاشية
التاريخ
ولي في كل حقبة نصيب
وأثر من عظامها وصرخاتها
المسيحة
في غرف التعذيب
وعلى خطوط الظلم المشتعلة.

IV. تلي ما جاء في نشرة المساء
في الشارع، وبينما كنت أحتسي القهوة
الصباح
لاحت لي جثتي في آخر الدرب وهي
تبتعد عني.
إلى أين تمضي يا إلهي؟
وهل أنا مسئول عنها إذا طفقت تنفذ
خططها الرهيبة.
أوجب علي أن أكتب بيانا
أتبرأ فيه من كل ما قد تقترفه
من حيوات و ملذات.

....

ومن قال أن تلك جثتي؟
فأنا لست صاحب جثة
ولا صوت لي
في هذا الزقاق الضيق من مدينة
الحياة.
جثتي / جسدي
قد غادرتني منذ حياة سحيقة
حين لم تطاوعني في اعتناق لغة
السماء
حين جحدت بالماء
وأصررْت على أن يكون لي في لائحة
الطين
اسم يسير الاندثار.

...

أطلتها للعموم:
ليست لي جثة
ليس لي جسد
أنا كائن من أثير لا حواجز تحتويه
أنا هبّة هواءٍ
في سموات
بعيدة.

———؟

لا يهم لمن هذه الجثة
الراقعة بين أسنان المسيحة
المهم أن الجريمة واضحة
للنقاد و القراء.

V. جثة تزحف في اتجاه الماء
ذهابا
أو إيابا
كنت دائما ألمح نفس الجثة
وهي تزحف في اتجاه الماء
محملة بفيض من الأحلام
وآلام أطفال
تركوا لقدرهم في الصحراء.
الجثة نفسها
شاهدتها بالأمس
تسخر من طبيب التشريح
وهو يلوك سؤاله الروتيني «عن
القاتل؟»
مرّت سريعة والماء
يسقط مثل الحب من زجاج عينيها.
هي الآن بين دفتي كتابي التاريخ
تنظر لقاتلها بعين الشفقة.

■ أحمد هلالي

كلام مباح

■ الزبير بن بوشتى

فضاءات ثقافية معطوبة!

يجبرني واقع انعدام الفضاءات الثقافية بطنجة العودة للمرة الألف لهذا الموضوع. تتذكرون جميعا أن مجلس مدينة طنجة في حلته السابقة كان قد سرّع إيقاع الأشغال بالمسرح البلدي محمد الحداد وأعلن عن افتتاحه في 27 مارس من عام 2008 بعرض افتتاحي لفرقة باب البحار سيتمسرح «الحلم بيضاء». ورغم أن هناك الكثير مما يمكن قوله بخصوص هذا الفضاء فقد استبشرنا خيرا واعتبرنا افتتاحه فأل خير وأول غيث قطره. ولعل الوعود التي كان قد قطعها على نفسه الفريق المسير لمجلس مدينة طنجة إلى حدود 2008، كان يطمئن الساكنة والمهتمين بالشأن الثقافي والفني، على أن مدينتهم ستحظى في القريب بافتتاح مركب ثقافي يرقى لتطلعاتها وانتظاراتها الأزلية.

طنجة اليوم على أبواب سنة 2011 ولعل التطبيل والتخطيط اللذان صاحبا حملة الدعاية للمعرض الدولي طنجة 2012 لم يظهر من «منجزاته» العملاقة — التي ناطحت الضباب والسراب باستنزاف مالية البلاد والعباد — ولو شعرة لخرجها من العجينة التي تتخم بطون السماسرة وأولياء أرزاقهم ومن حلم في فلكهم من ولا الضالين آمين.

ومن ضمن هذه الوعود طبعا، المركب الثقافي لمدينة طنجة الذي انطلقت أشغاله في صمت وحيطة وكأن الأمر يتعلق بمنشأة مهربة، في استبعاد تام ومقصود لأي استشارة فنية وتقنية لذوي الاختصاص. والخطير في الأمر أن المشرفين على المشروع لم يتجشموا عناء الاستشارة وأخذ الرأي، خاصة وأن المغرب سبق له وأن عرف العديد من التجارب المماثلة والتي ركب القائمون عليها في وقتها «رؤوسهم» في الانفراد بإنشاء مركبات وفضاءات ثقافية كل ما يمكن أن يقال عنها اليوم أنها كارثية في بشاعة معماريتها، وطامة المصير الكبرى من حيث الأخطاء التقنية والتي استنزفت ما استنزفته من الأموال الجماعية والعمومية. مركبات ثقافية معطوبة تقنيا لا تصلح لا للمسرح ولا للسينما ولا حتى لاحتضان سهرات أقولوا العلم زين. ولنا أمثلة عديدة في مراكش (المسرح الملكي)، الدار البيضاء (المركب الثقافي محمد السادس)، في الرباط (المركب الثقافي المهدي بنبركة)، وزيد وزيد... فهل يود مجلس مدينة طنجة الموقر بعناده واستفراده بتنفيذ هذا المشروع أن يضيف إلى قائمة الفضاءات الثقافية المغربية المعطوبة مركبا جديدا؟

زمن الحلقة

تتعالى حوله وعيوننا مشدودة إلى وجهه النوراني، انزاح بنا إلى فسيح تفكيره وأحلامه بأعزته تحوشها، تمثلاً بتسول كل مغامرة يتقمصها رشيقا بكل جسده ونحلق بشوق الفرسان نطل علينا عبر سرده الجمهوري، إلا يقرع طبول الحرب في إنصاتنا المتوالي حد الرهبة، أو يخر حنونا، ويستعيد به طربا لنا يتمكن أحد الأبطال من امتلاك سماحة إحدى الغادرين طربا. تليفنا لحكاياته الخصوصية بلا حدود، وتتقاسى في عيوننا الصغيرة كراوية جذاب وشخص وقور ورواحك ولو أن البعض كان يسميه (الصاتيتي).

إنه كان فريد عرس فينا لذة القص، وحفظنا عنه حكايات وحكايات، وعنه عرفنا بقصص الأنبياء هود ونوح وسليمان ويوسف. له حكاية بدون أدنى تلازمه كلما توسط حلقته، وإذا ما ختمها بدت ملونة بكائيات صحراء مربحة الشكل! كم حفظنا تروسى حلزونيا المسرجة، أو على الأرجح تلونها بذلك: فزعة الأنبياء، حكي الطالب وعز المطلب، حارودن الماطر في نزهة الخاطر، جلدتون المحبوب لسيدي عبد الرحمان المجذوب، ورحلات السندباد... ودلائل الخيرات وشوارق الأنوار في ذكر الصلاة على النبي المختار، ومخطوطات تدلت بالمسح كلما أثارها جلستنا: (هذا المبلغي؟!).

يوم الأحد هو الأمل والشغف للحكاية. فما يكاد نور صباحاته يلمز البيوت البارزة بأزقة المدينة، حتى تنتصب بساحة باب الجمعة متحلقين به بالعشرات. نرنو إليه في صمت كالسع لتطلعنا البداية، وإذا الصمت تتلقى، كائنة... نسير في الصحاري والأودية، نصعد منعرجات جبلية، نطل على كنوز ذهبية، نغتنم، نصل سهولا وجبالا، نتألم... نموت... نحيا... نمتطي الفرس، نعانق خيالات... والرحلة الماتعة لن تنتهي إلا إذا يبست حنجرته أو كلت. لذلك نبحث في جيوبنا عن ريالات يتحملوا لنضعها في كمر صاع نحاسي يخرجه من الحقيبة ليدس فيها، ورزقه نعامه انشغاله ونقترب في الغروب. طيلة الأسبوع نتداول ما رأيناه وعشناه ولذ تلعب أدوار أبطال سلبونا واستطاعوا نوقنا في السلسلات... إلى أن يطل صباح أحد آخر، فيجرفنا إلى حيث يستأنف الحكي، وفرح رحلة جديدة تسبق أنفاسنا قصا... وكان إذا ما لاحظ ثقل انتباهنا في سفر ما، يجمع في أيدينا ثلاثات سميكة ويدعونا للتلاطم – اقربوا لنا على البسملة – تقلالكم وتعرقاس حتى الرعب وتصطدم الأسنان، وهو يحرضنا، والتصفيقات تتعالى إلى أن يدوي المنهزم أرضا، وتمه والرضه فيمسحه من التصر، ثم يتماثلان، هكذا علمنا.

لم يكن (السي) سلام يفارق باب الجمعة، باب الحلقة نهارا، ويلب لخليط من المتسكعين والسكارى والمتسولين ولاعبي القمار تحت جنح الظلام. أكانه الملحقة (السوسوس) مشويا لدى باحته عند الزروة المطلة على البوابة العتيقة، المنفتحة على الأدراج كجسر نزول من المدينة العليا إلى السفلى، كم علمنا أن نصعد هذه الأدراج طائرين يوما ما على بساط الريح، الذي امتطاه شاب في رحلة اقتلع فيها القصر من المسرحة القصية، وانتهى صبرا الزوليه من مملكة الملك الطراد، حسب تلك الحكاية التي سمعنا فيها لأول مرة بسلسلة جوسلة الريحه النور مدوية من شفتي راوينا العجيب.

بعد زوال أحد ملامس لم أتوك لحكايته وحب القص يلفحنا لتلقي أثره، لذلك بحثنا دون كلل إلى أن عثرنا على نحاة الجالس المنقطع بالمسيح... تتبعنا مسار خطوه على الأتربة خطوة خطوة حتى وقفنا الدرج الرابع والخمسين، حيث تراءى لنا شاربه المعقوف خلف شجرة، وإذا شيحه يرقص تحت رشاش الضوء المتماهي بلحمة الغروب... أسمعنا السمع وإذا مواويله الراكب مخرجة عن لحن الغريب من تلك الذي حفظنا به هذه القصيدة عن سروق المساء بالحلقة مكانه شجي الوقع غريب... لاحت ظلاله تتماوج صحبة تهليلات تخترق هدوء المساء لماما... صدى صوته يلاعب الأغصان ليرتطم بالسور الأثري ويتلاشى ليعيد الترجيع... رأينا وجوها سارحة تخرج من ثقب السور، وأخرى راقصة، متطايرة متهتهة، ثم رجعها مثلنا بحزن ولحظة تحسرنا... كانت بطولتنا تقل... ترابطنا، صعدنا الأدراج بسرعة صوب حد كأننا على البساط تماما. ظللنا لأيام نتداول الذي كان... ما حدث للقاص الوقور سيد الحلقة، هل يكون قد اختص الرواية؟! أقلع بعد على الاسترقاق؟!

لم نعد نطلب منه قصصا عن سير الأنبياء والصالحين وعظماء التاريخ ومع ذلك يلح البحث عن حكاية لحياة مغربية تحكي بذرة اتقاد القص في مخيلتنا. لذلكنا شكلت ذلك المشهد ونحن متحلقون به حرنه وهو يروي ما كان لشهرزاد مع شهريار في الليلة ما قبل الألف دينا في تجاربه مسرته، ولد علته نبرة رخيمة بالشغف وأشجعه بالعبور إلى سحنة في كامل البهاء، لرائعا في كفه مطرها الكبير والنقي بابتسامة رونقية لم تكتمل بعد. انتفضت لانتا بصغيرة شعارات أججت الحكاية. تلاطم مسالحية مع صرخة تتبعث من موقع مجاور، سطرونا على ولحد منها، أقلها طولا، وأقصها جرسا..

(..اليوم أو غدا، التغيير لابد...). لجأنا وراءه جميعا صارخين بأعلى ما في حبالنا من قوة ناقلة، رددناه حتى يحط أصواتنا، رأينا شهرزاد في عيونه الصادقة، وتنتحب والسحب وحكاياته على كتفه ونحن وراءه في صف طويل نحاول إقناعه ليعود ويستكمل الرواية: (السي سلام السي سلام زد زد في الحكاية..) لكن لم يحيا وناء ونأى عبر البوابة، ولتتلاشى عن أنظارنا في جنبات الأدراج حيث عرشت نباتات برية.

غاب عدة أسابيع، وتخلف عن مواعد الحلقة بالساحة، بلا يأس ظل كل الرفاق يترددون على باب الجمعة، يتنقلون بين حلقات يتوسطها رواة آخرون، ويبحثون عن ابن القص الأصيل دون جدوى.

في صبيحة باردة انتهت القصة... استقبلنا شنق وكحلة... لم نعرف إلا عند شهور الأركيولوجيين المتناثر على طول الأدراج، حيث كانت الرأس محاطة بوجه شاحب، وعينين شاخصتين، ولسان متحجر عن الكلام. أسارير الفتى انحسرت سوداء تنقل حاجبيه وجثته متدلاة قد توسطت ظهر الأغصان، تاركة رجلين متشبثين بالأغصان المشابكة الصحيبة، وهي تتمايل تحت نواح رياح الشرقي، التي يعصف بدون رحمة كما في الصباحات الخريفية الباردة... هل يشهد السور الأثري الممتد حضنا خلف البوابة على كل ما كان...؟ من؟ متى؟ لماذا؟. استفهامات معلقة. لكن القص كان قد انحبس في حنجرة (السي) سلام إلى الأبد، ليستمر لغزا يقتل في كل المرتبطين بحلقته.

تطوعنا من باب الجمعة، وتلاشينا الحلقة. وبقي شيخ الرواة يطاردنا، ويلاحق لذة الحكي فينا إذا ما عبرنا الساحة إلى سينما الأطلس العتيقة، حقا نحول لذة القص بأفلام يعرض الوجه المجروح لـ(هوماتي) على الشاشة، ترقص وتنحدر صخورة طائرة وسط المروج الخضراء، فتقتنع عواطفنا الفلم حرارة ونكسهما تشرق وحدة هذا الفرع دون سواه كان يقدر على تحريرنا من الوجع (السي) سلام، من حصون حكاياته العجيبة من جثته المعلقة... ومن الصمت المشانق... لكن أي تحرير حصل؟!... زمن الحلقة صار يأسر الروح بحرية أطيافه، ورهبة فلسفاته، وخيانا الصمت، كلما نعلي عبور الأدراج الهابط إلى المدينة السفلى، أو الصاعد إلى العليا. والروائح الفائحة نفسها تغمر الساحة، وتختلط بعبير نباتات برية، نبتات تعتز الحزن، لا تخترق البوابة المقفلة بحكيها الأبدية.

■ محمد الشلشالي

أنا و بولز

رودريغو راي روسا

ترجمه عن الإسبانية: أحمد العبدللاوي

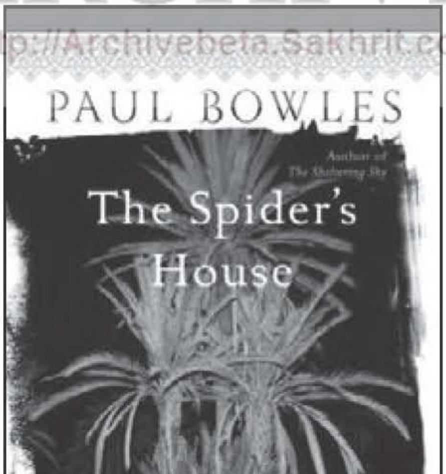
مرت 26 سنة منذ أن وطئت قدماي طنجة لأول مرة. «مدينة تشبه صقلية، مع شيء من اليونان ومن جنوب إسبانيا أيضا، بلا ذوق»، قلت في نفسي وأنا أغفو مسندا رأسي إلى نافذة حافلة مدرسية قديمة كانت تحملني مع خمسين طالب أمريكي تقريبا، من مطار بوخالف إلى المدرسة الأميركية بطنجة الكائنة آنذاك في شارع «كرستوف كولومب» الذي استوحى اسمه الجديد «هارون الرشيد» من ألف ليلة وليلة. تعاقبت أشجار الصفصاف والحور والسرو الروماني على حافتي الطريق الممتدة عبر الحقول والربى؛ وأطلت شقائق النعمان بين سنابل القمح المشرفة على النضوج، والمحت شجيرات الدلفى للرطوبة الكامنة في الجداول الجافة، ولمعت أشجار النخيل تحت الشمس وخلفها الأفق الأزرق الداكن للمحيط الأطلسي. لا أدري لماذا جعلني كل ذلك أحس براحة تشبه مفعول مخدر ما، وبدت طنجة منذ ذلك المشوار الناعس في تلك الحافلة المترهلة، بعد الطيران من نيويورك، مكاناً يَعِدُ بالمغامرات. كان أغلبية الطلبة من نيويورك، وهم رسامون ومصورون ناشئون، بينهم زمرة صغيرة ممن نحلم بأن نصير كتّابا ونرغب في عرض محاولاتنا الأولى على كاتب لم أكن قد اطلعت على أعماله القيّمة إلا ثلاثة أو أربعة أسابيع قبل تلك الرحلة، وإن كان اسمه يتردد بإجلال مشوب بالمهابة بين شفاه الطلبة: بول بولز.

قال نورمان مايلر Norman Mailer، العجوز المتعالم العابس، سنة 1959 في كتابه «Advetisements for Myself» : «Paul Bowles opened the worl of Hip. He let in the murder, the drugs, the incest, the death of the Square». وقال غور فيدال Gore Vidal اللاذع، ذي الميولات الصعبة، في مقدمته لكتابه «Collected Stories»، المنشور سنة 1979: «قصص بول بولز من أفضل القصص التي يكتبها أمريكي... فكما أن ويبستر Webster رأى الجمجمة تحت جلدة الرأس، فبول بولز رأى ما يختفي خلف سمائنا الواقية -جريان لانهائي لنجوم تشبه تلك الذرات التي تكوّننا، وحين ندرك تلك اللانهاية الرهيبة، نشعر ليس فقط بالرهبة ولكن بالألفة أيضا».

في ذلك المساء، بعد وجبة خفيفة في مطعم المدرسة والخطاب الترحيبي لأحد الأساتذة، عُيّنت لنا غرفنا، واستغرق الجميع في النوم حسب علمي. اعتبرت الحلم الأول الذي رأيته في قيلولتي الطنجية فألا حسنا، وإن لم يكن حلما سعيدا. كان واضحا أذكره بقوة بعد مرور ربع قرن من الزمان. كان من ذلك النوع الذي أسميه «الحضور اللامرئي»، وهو نوع من الأحلام تأتيني أحيانا. إنه مشهد ساكن. فالحالم يوجد في غرفة مماثلة للغرفة التي ينام فيها. الحلم صورة للظروف المحيطة به، إنه واقع النائم. ولكن بغتة يطرأ شيء صادم: الحالم، دون أن يرى شيئا غريبا، يعرف أنه ليس وحده في الغرفة. هناك أحد ما خارج مجال نظره، في صمت تام. يشعر الحالم بأنه مراقب. يريد أن يلتفت، أن يواجه ذلك الحضور، الذي قد يكون معاديا. تخذله قواه للالتفات (فهو ينام تلقاء الحائط)، فيحاول أن يفتح عينيه، ولكنه يعجز عن تحريك جفنيه. عندئذ يفهم بأنه في حلم. يحاول أن يصرخ لكن لا يخرج أي صوت من فمه -في البعيد، يُسمع الزيز وترانيم المؤذن وهبوب الريح. في النهاية يستيقظ، يفتح عينيه، ينقلب. الغرفة مماثلة فعلا لغرفة الحلم. لا أحد هناك. ولكن...

يومين أو ثلاثة من حط الرحال، رأينا بول بولز لأول مرة. جاء برفقة مغربي طويل القامة، ذي رأس مدوّر ومنتصب وأصلع قليلا. اجتازا ساحة اللعب الممتدة بين أقسام المدرسة الأمريكية ومقر إقامة الطلبة الذي سيحتضن في إحدى قاعاته مشغل الكتابة المنتظر. كان بولز في السبعين من عمره وكان نحيفا، بشعر أبيض ناصع، وعلى جبينه خصلة ثائرة تلمع قليلا تحت شمس الثالثة. كان الاثنان يسيران بسرعة ولكن بسموّ. لا أذكر ملابس المغربي الذي تبيّن أنه سائق بولز وأمينه. أما الأمريكي فكان يرتدي أنواعا من البيج والأبيض، ونظارات شمسية سوداء بإطار غامق، أضفت عليه بعداً وحداثة، ونمّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



شخصه عن يبوسة معدنية -كما أستحضره اليوم. حدست بهمّة فاترة بأن محاولاتي الروائية الأولى بأسلوبها المقلّد للقديم -وهو أسلوب يشي (ولعلي أردته أن يشي) بتأثير خورخي لويس بورخس- قد لا تثير إعجاب هذا «الوجودي من الصنف الصلب» كما سمعت رفاقي الكبار يصفونه.

قال لنا بولز في الحصة الأولى فيما أظن، أو ربما أسبوعا فيما بعد، إنه ليس في الحقيقة أستاذا وإنه لا يظن أنه يمكن تعليم كتابة الخيال لأي أحد؛ وإن موافقته على الإشراف على هذا المشغل رغم تشكّكه، راجع إلى أن مدير المدرسة أقنعه بأن هناك من له استعداد لدفع المال مقابل أن يقرأ هو مخطوطاته ويعطي رأيه حولها، وأن ذلك هو كل ما سيفعله. وأضاف أنه لم يكن ليفعل لولا أنه في حاجة لذلك المال، لأنه أبعد من أن يكون رجلا غنيا. أعتقد أن أحدنا سأله إن لم يكن قد أثرى من كتبه. الأكيد هو أن بولز قال لنا بأن النجاح الأدبي لكتاب ما (وهو النجاح الوحيد الذي ينبغي أن يهمّ الكاتب) لا يضمن الربح المادي، وحتى إن كانت عائدات المؤلفات تكفي للعيش أحيانا، لكنها لا تغني أبدا من يكتبها. «إذا جئتم إلى هنا معتقدين بأنني سأعلمكم كتابة الأعمال الناجحة Best-Sellers لتربحوا المال، فقد جئتم إلى المكان الخاطئ»، حَسَمَ مبتسماً.

طلب منا أن نشير في خطابنا التقديمي إلى الكتب والمؤلفين المفضلين لدينا، بالإضافة إلى مكان الولادة ومدة تعاطينا الكتابة الجادة. لا أذكر من ذكرت من المؤلفين بالإضافة إلى بورخس Borges، لكني أذكر أن ذلك أثار اهتمام بولز. وكوني من غواتيمالا جعله يدنو مني في نهاية الصف ليقول لي بالإسبانية إنه سافر عبر غواتيمالا والمكسيك، وإنه إن لم تكن الإنجليزية هي لغتي الأم فبإمكاني أن أكتب بالإسبانية لأنه لا يجد صعوبة في قراءتها. أضاف بأن بورخس من الكتّاب المفضلين لديه وإنه يقرأه بالإسبانية -سأعلم فيما بعد بأن أول عمل ترجمه إلى الإنجليزية كان إحدى قصص بورخس*.

في الحصة التالية، اقترح علينا بولز أن نجتمع في شقته القريبة من المدرسة، عوض قاعة الإقامة. وهناك يمكنه تقديم شاي لنا أثناء مناقشاتنا لأعمالنا، كما قال، فلم يعترض على الفكرة أحد فيما أذكر. حمل السائق واسمه عبد الواحد، المشاركين الأكبر عمرا (كان أغلبية زملائي في المشغل يتجاوزون الخمسين) من المدرسة إلى عمارة إيطيسا Itesa ؛ فيما مشينا نحن، الأحدث عمرا، على أقدامنا.

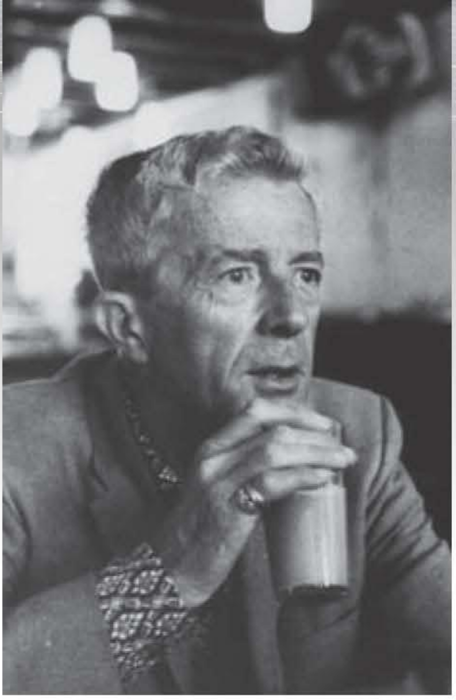
كانت عمارة إيطيسا -حيث عاش بولز منذ الخمسينيات حتى أسبوعين قبل موته سنة 1999 وقد ناهز عمره 88 سنة- واقعة في سفح ربوة بين أراضي خالية تذكرك بالبادية، بماعز وأغنام ترعى هنا وهناك، لكنها بادية مهدّدة ببيوت ومبان تنبثق في كل مكان مثل الفطر. كانت عمارة إيطالية البناء بأدراج سهلة وواسعة من المرمر تعود للخمسينيات.

كانت شقة بولز والتي طرقتها لأول مرة ذات مساء مع بداية شهر رمضان الصعب والمقدس، في الطابق الرابع والأخير. إذا كانت البنايات قد سدت اليوم مجال البصر، فقد كان بإمكانك في بداية الثمانينيات أن ترى من هناك قطعة زرقاء من مضيق جبل طارق (مثلث معكوس ممتد بين هضبة مرشان -المغطاة ببيوت مغربية صغيرة كأنها مكعبات متنوعة البياض- والجبل الكبير -سفح أخضر تنتشر فيه حدائق المساكن الأوروبية) والذي يطلق عليه الطنجيون بمودة «كأس الشمبانيا».

«هناك أماكن في العالم لها سحر أكبر» -شيء من هذا القبيل كتب بولز ذات يوم. ومهما كان، فبالنسبة لي، كانت تلك الشقة الصغيرة بأستارها الثقيلة المسدلة في أغلب الأحيان، وزرابيها البربرية، والجدران المغطاة بالكتب من الأرض حتى السقف، وتحفه الإفريقية المعدودة والمثيرة، ومجموعة الطبول المغربية (المعدّة دائما في حال قدوم رجلِ «جيلالي» للزيارة ورغبته في ضرب بعض الموسيقى)، ورائحة بخور الصندل الممزوجة بدخان الكيف أو الشاي- كان لذلك المكان من السحر ما يفوق كل الأماكن التي عرفتها حتى ذلك الحين.

في البداية تكلمنا مع بول حول جميع كتابات بورخس الإبداعية، وحول بيوي Bioy (والذي لم أكن قد قرأته بعد)، وأيضا حول الأسفار عبر أمريكا الوسطى. لا أذكر أننا تكلمنا عما أكتبه أنا (لحسن الحظ) ورغم أن بولز أصبح بالنسبة لي أكثر من كاتب أحب مؤلفاته و»وجودي من الصنف الصلب»، لم أظن، فيما وراء الحوارات اللذيذة المنشطة بالكيف والشاي، أنّ تماريني الكتابية قد تنال إعجابه. وحين أعربت عن رغبتي في زيارة مناطق المغرب الداخلية -خصوصا الريف- شجعني بولز. قال لي أنه بإمكاني التغيب عن بعض الحصص، لأنه لا يعتقد أن ما سيقوله عن كتابات الآخرين قد يفيدني لا سيما أنهم يكتبون بالإنجليزية عن الحياة في الولايات المتحدة، ثم إنه زودني بخرائط لشمال المغرب من أجل السفر. اعتبرت نفسي منذ ذلك الحين منفصولا، وعليّ أن أقول إنني قررت ببساطة أي شاب في الواحد والعشرين من عمره، أن ذلك أفضل. على الأقل -قلت لنفسي مواسياً فيما أعتقد- سأتعرف على أجزاء من المغرب، وفكرت أيضا أن أتجنب أوراش الكتابة بالإنجليزية. ذهبت إلى الريف، وتمشيت بين حقول الحشيش اللانهائية في منطقة كتامة غير الآمنة، وعدت إلى طنجة راضيا عن مغامرتي الصغيرة، معتقدا بأنني قد فعلت كل ما كنت أريد فعله في ذلك المكان. أياما قليلة قبل العودة إلى نيويورك، سألني بولز، بطريقته الرسمية التي تميّزه، إن كنت أرخص له بترجمة القصص، أو بالأحرى الشعر النثري، الذي قدمته له أثناء حصص المشغل. كانت دار نشر نيويوركية متخصصة في نشر الكتابات الغريبة قد طلبت منه نصا لإدراجه في دليل منشوراتها لكنه لم يكن لديه أي شيء يبعثه. يبدو لي أنهم سينشرون كتاباتك إذا ترجمتها، قال لي. أخبرته طبعاً بأن لديه كل الإذن، فاتفقنا أن يبعث لي الترجمة على عنواني في نيويورك لأراجعها، وإذا استحسنتها، سنقدمها إلى Red Ozier Press، وهي دار النشر الصغيرة المتخصصة في الكتب الغريبة. على هذا النحو بدأ تعاوننا الطويل الأمد -تعاون غير متوازن بالضرورة، فأن يترجم الأستاذ بالرغم عنه malgré lui تمارين مبتدئ، ليس أبدا مثل أن يترجم هذا الأخير كتب الأول، مهما تفانى المبتدئ في المهمّة.

في 1998، قضيت آخر فترة طويلة لي بطنجة. كان الملك الحسن الثاني على وشك الموت، وابنه سيأتي بكثير من التغيير -أغلبها للزينة فقط. ولكن العالم الخارجي كان قد تغير، وانعكس ذلك على الحياة في المدينة. كانت ثمة نساء شرطيات في الشوارع، وتزايدت الأحياء الجديدة للآتين من المناطق الداخلية، ونشأت غيتوهات للمهاجرين الأفارقة الذين جعلوا من طنجة آخر مراحلهم قبل الانقضاض على القلعة الأوروبية. وفعلا، تغيرت



المدينة إلى حد أنه يمكن أن نقول اليوم عن طنجة الثمانينيات ما كتبه بولز عندما قارن بين المدينة التي عرف في الثلاثينيات والتي وجد في الخمسينيات: «لم يبق سوى الريح».

نزلت، كما فعلت دائما طيلة العقود الثلاثة التي واظبت فيها على زيارة المدينة، في فندق أطلس، وهو بناية آرت ديكو Art Deco الحديث لإيطيسا، وهناك شرعت في كتابة روايتي الوحيدة التي تجري أطوارها في طنجة، «الضفة الإفريقية» La orilla Africana. كان الوقت شتاء، وكان التسخين ما زال معطوبا في فندق أطلس، ولهذا فعندما دعيت لأقضي باقي المدة في بيت كبير أوروبي من القرن التاسع عشر بحدائقه الممتدة في الجبل الكبير -وبإطلالته من الجرف على عمودي هرقل الإثنين ومدينة طريفة المغروسة في الخاصرة الإسبانية-، عددت نفسي الرجل الغواتيمالي الأوفر حظا في القارة الإفريقية بأسرها.

وفي تلك الفترة، كان بولز قد تحول إلى عجوز ضامر في نقاهة مزمنة، وإن حافظ على نباهته، وأصبح ملازما لغرفته وعاجزا عن القراءة بسبب إظلام عدسيته. اقتصر نشاطه الجمالي على الإصغاء للموسيقى -والتي كانت تصل أحيانا إلى غرفته على شكل ترانيم المؤذنين من المآذن الثلاثة أو الأربعة القريبة من البيت، وكأنهم مغنّو فلامنكو، وقرع الطبول والغيطة في ليالي رمضان.

سأسرد الآن عشوائيا لائحة من الذكريات حول ما كنا نتحدث عنه في إيطيسا كل المدة الطويلة برفقة بول: قواعد السفر. كونراد والبحر. أصوات الغابة والصحراء. غراهام غرين Graham Gree-ne، نورمان لويس Norman Lewis، كوننغهام غراهام R.B. Cunninghame Grahame. ويسترمارك Westermarck. رايموند شاندلر Raymond Chandler، باتريسيا هايسميث Patricia Highsmith. القدرية المغربية. جان بولز Jane Bowles. كافكا. إيفي كومبتون-بيرنت Ivy Compton-Burnett جرترود شتاين Gertrude Stein، فلانري أوكونور Flannery O'Connor، فرونسوا أوجيبرا Frnaçois Au-giéras. الشعور بأن الجسد حاجز. الموت كفكرة للخلاص الأبدي. تأثير الكيف. الموهبة الإبداعية لمحمد المرابط. مساوئ المشروبات الكحولية. كتابة الخيال كحلم موجّه. الأسلوب كأداة. العملية الجسدية للكتابة -وضع القلم على الورقة- كطقس استرضائي للآلهة أو كمصدر للإلهام.

أضعت الدفتر، لكن لو لم أكن قد وضعت مجموعة من الترقيمات على الورقة وهو وصف لحلم لحظة الاستيقاظ ذلك الصباح، لكنت أضعت ذكرى الحلم أيضا، أحد الأحلام الأخيرة التي رأيتها في طنجة، وسأحاول أن أحكيه هنا.

كنت نائما من جديد في الدار الفارهة ذات الحديقة المطلة على البوغاز، في الجبل الكبير. أعارته لي صاحبته أثناء غيابها، وكنت لوحدي في البيت. كان الوقت شتاء، وكان ثمة في غرفتي في الطابق الثاني من الدار على طريق سيدي المصمودي، مدفأة يضطرم فيها ببهجة خشب الزيتون والصفصاف. في الطابق السفلي، في الدهليز وفي الباحة الصغيرة ذات السقف الزجاجي، كان قمر أحد ليالي نوفمبر لعام 2000 يلقي ضوءا باهتا على 98 صندوق كارتوني على أرضية شطرنجية من الخزف أو المرمر الأبيض والأسود. كانت الصناديق المرقمة بخط يدي، تحتوي على كتب ودفاتر وأوراق من مكتبة ومكتب بول بولز، والذي كان قد مات سنة من قبل، تاركا لي ذلك الميراث الرائع. كان عليّ أن أنقل تلك الصناديق من طنجة إلى إسبانيا يوما أو يومين فيما بعد، مراوغا الجمارك في الضفتين. عليهم ألا يرتابوا أن تلك الكتب والأوراق ليست كومة من الكتب القديمة والأوراق المخربشة فحسب، بل المكتبة الشخصية والإرث الأدبي لكاتب مشهور. إرث، على كل حال. والفكرة السائدة هي أن الإرث الذي يتركه نصراني أمريكي أو غواتيمالي في أرض مسلمة، لن يخرج من المغرب بسهولة.

حلمت أني أستيقظ في ذلك البيت، في الغرفة ذات المدفأة، والنار تتّقد في الحلم أيضا. خرجت إلى الدهليز ونظرت إلى أسفل، إلى وسط الباحة. فجأة أصبحت في الأسفل، دون نزول أدراج، بين الأوراق والصناديق التي كانت مفتوحة في الحلم. على البلاطة السوداء المستديرة، كان ثمة تمثال نصفي معدني من الحجم الطبيعي على قاعدة معدنية أيضا، تمثال بول، بول عجوز ولكن منتصب، بخصلة الشعر على الجبين ونظرة استعلائية بعض الشيء. لكن الآن بدأت الصناديق في الاحتراق - فتنبّهت إلى أنني في طقس إحراقي. فكرتُ: «طبعاً، بول أوصى بأن يحرقوا جثته». عبد الواحد الذي رأيته في صحبة بول لأول مرة، بجانبي الآن. تملينا معا في اللهب، غير مصدقين وحزينين. سمعنا صرخة، صرخة ألم رهيبة. صدرت بلا شك عن التمثال. تبادلنا النظرات ونطق هو بما كنت أفكر فيه: «إنه بول، إن هناك في الداخل، هيا نخلصه!» مررنا بين الصناديق لنصل إلى التمثال الذي بدأ يتصاعد منه الدخان ويذوب. رأى عبد الواحد (رأيته يرى) أزرارا معدنية في قفا التمثال وظهره. سارعنا بفكها. في الداخل، كان بول عجوز وضعيف يقف مترنحا بعد أن أصبح طليقا الآن ومتلفعا في برنسه من وبر النوق، نفس بول الذي ودعني للمرة الأخيرة، في الليلة السابقة لموته في المستشفى الإيطالي، سنة من قبل. حملناه بيننا على الطائر وعبرنا ألسنة اللهب إلى الخارج فبدا لنا ليل طنجة المليء بالنجوم وأشباح أشجار السرو الرومانية فيما وراء الباب الرئيسية لتلك الدار الرائعة في الجبل الكبير بقوسها الموريسكي، المفتوحة على مصراعيها.

* The circular ruins, View, Nueva York, enero, 1946

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■أحمد المصور

نقد «خطاب الأزمة» في الترجمة

منذ بداية الألفية الثالثة، ومع سطوة العولمة وخطابات حوار وصدام الحضارات والثقافات، عرفت الساحة الثقافية والإعلامية العربية بروز خطاب نعت بخطاب الأزمة في الترجمة إلى اللغة العربية. ويشكل تقرير التنمية البشرية العربية لسنة 2003 تحت عنوان «بناء مجتمع المعرفة» التجسيد الأكثر بروزا وتأثيرا له.

اعتبر التقرير الترجمة العربية الجارية ضعيفة بشكل مذهل، ودعا إلى وضع إستراتيجية عربية طموحة وموحدة. وبحسب التصور الذي صممه التقرير، فإن «حركة الترجمة العربية ضعيفة بشكل لافت، وهي مثال صارخ على تخلف المجتمعات العربية الثقافي وإسهامها الضئيل في اقتصاد المعرفة الدولي». وقد بدأ هذا الخطاب يتعرض لنقد صارم من قبل الباحثين المتخصصين، سواء على مستوى إيديولوجيا الخطاب أو على مستوى صحة وصدقية المعطيات الإحصائية المتداولة على نطاق واسع عربيا. وتم إيجاز هذا الخطاب في الجمل التالية: «نحن (العرب) نترجم النزر القليل جدا، وفي الوقت المتأخر جدا، ولا نترجم الكتب «الجيدة» إطلاقا، ولا نترجم كما يجب علينا أن نترجم».

يرى الباحث ريشار جاكمون أن هذا الحديث لشاء أولئك العاملون في الثقافة العربية و/ أو في الميدان الفكري، وهم الذين لهم أوثق الصلات بالمعرفة الأجنبية وباللغات الأجنبية، ولهم بالتالي مصلحة مكتسبة في الترجمة. من ثمة، يذهب جاكمون إلى وجوب قراءة هذا الخطاب بوصفه خطابا دفاعيا عن النفس وكحديث نقابي بشكل من الأشكال. وعلى مستوى الأرقام، قيل إن العرب لم يترجموا منذ عهد المأمون إلى اليوم أكثر من 10000 كتاب. غير أن الواقع الإحصائي يبين -حسب ريشار جاكمون وفرانك ميرميه في مقالين منشورين بالعدد-3 ربيع 2010 من مجلة «العربية والترجمة»- أنه منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية إلى اليوم، ترجم العرب ما بين 25000 و30000 كتاب، وهم يترجمون حاليا ما بين 2000 و3000 كتاب سنويا.

يكشف هذا النقد عن الحاجة القصوى لتعزيز البحث العلمي في الترجمة وخطاباتها الموازية في العالم العربي. كما يدفع إلى فتح العيون والعقول على المصالح الإيديولوجية والنقابية التي تختفي من وراء حجاب الشعارات والأحكام العامة والمعطيات المشكوك في صحتها، لكنها كثيرة التداول في الأوساط الثقافية والإعلامية حد البداهة المطلقة.

بالمقابل، رب ضارة نافعة. فلا أحد ينكر أن خطاب الأزمة كان له أثر وظيفي هائل على «هبة الترجمة» في السنوات الأخيرة. كان الخطاب دافعا إلى تحفيز المبادرات الفردية للترجمة وإلى إنشاء منظمات وهيئات عربية حكومية أو غير حكومية في دول متعددة، خاصة مصر ولبنان والإمارات والكويت. من ثمة، يطرح السؤال حول سياسات الترجمة في الدول العربية.

يخلص ريشار جاكمون إلى أن سياسات الترجمة التي بادرت إليها الدول العربية «جزء من سياساتها اللغوية (فالترجمة تؤلف جزءا من سياسات التعريب في المنطقة) وسياساتها الثقافية (دعم الكتاب المترجم كجزء من تعزيز القراءة)». وتعد مصر وسوريا البلدان العربيان اللذان لهما سياسة ترجمة متينة منبثقة من سياساتها اللغوية والثقافية، وقد تمفصلت حول منطقين متكاملين: يهدف الأول إلى ترجمة روائع الأدب والفكر العالميين إلى العربية، ويهدف الثاني إلى جعل التطورات العلمية متاحة للقراء العرب والإسهام في تحديث اللغة العربية.

كما لا تخفى سياسات الترجمة التي تنهجها الدول الغربية عبر سفاراتها ومصالحها الثقافية في البلدان العربية، حيث تشكل امتدادا لسياساتها الخارجية وأهداف تقوية حضور لغاتها خارج ترابها الوطني وإعادة إنتاج النفوذ والهيمنة عبر «الدبلوماسية الثقافية».

ثمة حاجة إلى إعادة النظر في «خطاب الأزمة» والتفكير في سياسات الترجمة العربية المحلية أو الأجنبية. لكن، تقول جميع القرائن إن فشل سياسات التعريب سيؤدي لا محالة إلى فشل سياسات الترجمة (إن وجدت). لن تقوم للترجمة إلى العربية قائمة ما لم تصبح اللغة العربية أداة اتصال و تواصل فعالة في كل مناحي الحياة. لا حياة للترجمة من دون حياة اللغة العربية بين أصحابها.

عرض خاص

■■■قسيمة الإشتراك■■■

الإسم: ....
المؤسسة: ....
العنوان: ....
المدينة: ....البلد: ....
الهاتف: ....الفاكس: ....
البريد الإلكتروني: ....

+إشتراك لمدة سنة (12 عددا) إبتداء من تاريخ: .... بقيمة: ....
+قيمة الإشتراك:
*للأفراد داخل المغرب، 120 درهم، خارج المغرب (50 أورو)
*للمؤسسات داخل المغرب، 400 درهم، خارج المغرب (80 أورو)
+طريقة التسديد: □شيك بنكي □تحويل بنكي
□حوالة بريدية □نقدا
+إشتراك تشجيعي: ....
بواقع: □نسخة من كل عدد □نسختين من كل عدد □..............

*ترسل القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رسالة مضمونة، أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي،
أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول ياسين الحليمي، إلى عنوان المجلة.

القاصة مليكة نجيب:
أرفض التسلح بالإثا

حوار

*** من الصعب جدا أن نتحدث عن القصة القصيرة المغربية، دون أن تستوقفنا القاصة مليكة نجيب بأسلوبها المغاير والآسر في أقصوصاتها، وبمواضيعها المثيرة والعميقة والدالة.. لقد استطاعت -بعيدا عن طبول الدعاية والحرب- أن تغطي بأنشطتها الأدبية، مساحة واسعة من «حقل» القصة القصيرة، وأن تقتحم دواخلها ومغاراتها ومجاهيلها، بجسارة لغوية وسردية وشعرية ووجودية ملفتة للغاية، وبروح إنسانية تستحضر عبرها صورا متلاطمة من القلق النفسي الإنساني، والبحث النسوي الهوياتي، والبوح المسنود بحركية الإبداع الحر والثوري.. مليكة نجيب امرأة من زمن يحسن صناعة الأسئلة.. وأسئلة مليكة ملتبسة ومضيئة، لكنها تمس بحنو شديد، واقعنا المجتمعي في أبعاده المختلفة.. أسئلتها تجدها بوضوح كبير في نص أجوبتها المؤسسة لهذا الحوار.

حاورها بالرباط: يونس إمغران

* نقلت بقصصك المثيرة والثرية جمعا من القراء إلى عوالم يمتزج فيها الواقع بالخيال.. فاستمتعوا وارتووا إلى حد الانتشاء، غير أنهم لحد الآن، يتطلعون - ولا شك - إلى قراءة قصتك أنت كقاصة تمشي في الأسواق، وتأكل الطعام، وتصنع وليمة أعشاب الحلزون.. أو كما تقول نحن في الشمال زلافة ديال غلالة (بضم الغين) ولبس اغلالة.. من هي مليكة نجيب؟

** مليكة نجيب امرأة انحدرت ذات طلب للانتجاع مع الأسرة من مدينة أرفود بإقليم تافيلالت، الواحة المترامية في حضن السذاجة والقناعة والتهميش إلى مركز-مدينة، توحي بضمان عيش كريم، وتطمئن بتوفير مادة حيوية: الماء.

ربة بيت، تحضن أبناء بحب الأمومة الجارف، المتفانية في العيش، وفي العلاقات الاجتماعية وصلة الأرحام مع الأهل والأحباب والمعارف، تتطوع بدون تعب في الأنشطة الاجتماعية الهادفة، وتتوق بكل السبل للتوفيق بين عمل الإدارة والبحث العلمي والإبداع ومتطلبات البيت المتزايدة التي غالبا ما يربك تلبيتها أولوية الاهتمام بالأبناء: صغارا وكبارا، وسحر.

وتبقى عملية إعداد وصفات خاصة كطبيخة الحلزون أو المدفونة أو الرفيسة، وقفة موسمية لاستعادة خبرة متوارثة يخشى ضياعها.

* كيف تشكل وعيك القصصي؟ ومن دفعك قسرا أو محبة إلى اقتحام عالم السرد، ومعاقرة الشخوص والأحداث والفكرة والعقدة والمتاهة الفنطازية؟

** هو ما زال قيد التشكل، فتجربتي في الكتابة مشروع رزين يتجنب الامتداد في الفراغ، لذلك تسعى للانصهار والالتحام بالصدق والصقل والتعلم من التجارب الأخرى.

وكما سبق لي أن قلت، أنا أكتب أكثر مما أكتب، أنا مادة زئبقية في النص، قد أكون الساردة أو أحد الشخوص وقد أغيب. خلقت نواة في رحم الكتابة، أبحث باستمرار وبتحد البالحث عن هويته، عن جنسي في حضنها: أتوسل الفكرة وأتكئ بجامة الخيال وأمتطي أحصنة السرد الصعبة الانقياد وأرحل في مجاهل الحكي، يحدث أن يكبو فرسي وينضب مدادي وتستهويني الآفاق غير المنتظرة في محراب جذبتي الابداعية، وأحلم، أنا أحلم دوما أن أبرع في نسج حكايات تستهوي كل القراء المفترضين.

* إلى أي حد وفقت مليكة نجيب «أجزاء» من حيتها المعيشة في نصوصها السردية؟ وفي أية مجموعة قصصية تمكنت من حضورها الاجتماعي والثقافي والسياسي.. في «الحلم الأخضر».. في «ليبدأ الحكاية».. في «السماوي».. في «انفجرت ضاحكة»؟

** أتساءل هل فعلا لحيواتنا أجزاء؟ وإن كانت كيف تتم عملية التجزيء؟

أقول أنها عبارة عن أحوال وصروف ومحطات وأحداث، تلك الأجزاء. لا أدري..... أرى أنني أنسج حكايات، الساردة في لم تتعرف بعد من مخزون حياة متنوعة ومتعددة المحطات، الطفولة خاصة.

لا أستطيع تحديد المجموعة القصصية الأكثر تمكينا للحضور الاجتماعي والثقافي والسياسي، لماذا؟ لأنني لا أضع البتة تصورا مسبقا لما سوف أكتبه، يخلص مخاض ولادة النص من شخوص وأحداث، وحتى الفكرة التي أنطلق منها بعض المرات تخون انتظاري وتنبث مغايرة لتوجيهاتي، أقول الأمر طواعية فأنا بدوري أكتشف.

* في عدد من نصوصك القصصية، تناولت مواضيع الجنس بمفهومه الأدبي الطابوسي، وبحمولته الثقافية - إن صح هذا التعبير - ألا يخشين متشبعين بثقافة المحافظة والتقليد.. ألا تخشين انصراف مثل هؤلاء عن نصوصك الحاضرة واللاحقة؟ أم أن استحضارك لهذه المواضيع محاولة لدفع القارئ إلى بناء المجتمع وفق قيم ومسلكيات جديدة جريئة ومنفتحة؟ أم هي محاولة للظهور بمظهر «خالف تعرف»؟

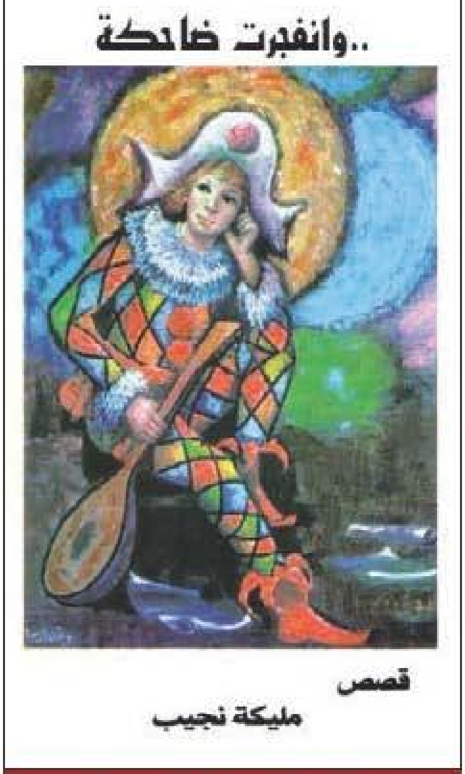
** أرفض في عملية الكتابة أن أتسلح بأداة الإثارة لاستمالة اهتمام القارئ، كيفما كان نوع هذه الإثارة، أعتبرها أداة للنصب والاحتيال تجانب الصدق والشفافية.

أرفض التصنع، أو الظهور بمظهر «خالف تعرف» إلا أنني بالمناسبة لا أحبذ أن تكون كتاباتي نسخا ونقلا وتقليدا لأساليب الآخرين، فلكل كاتبة وكاتب أسلوبه الخاص، وصوته المتميز وطريقته التي تحفظ خصوصياته.

لا أفرض نهجا يتبنى الإثارة في الكتابة و لا أتعمد كما قلت الخوض في الجنس بمفهومه الأدبي الطابوسي، لا أقصد التميز بالإثارة خاصة الجنسية منها.

ومع ذلك أتساءل مستغربة أن تعتبر إثارة جنسية ذريعة لاستمالة ردود فعل متأججة، فالجنس حاضر في حياتنا بكل تجلياته، أحترم ثقافة المحافظة غير أن استمرار التعامل مع هذا الموضوع كطابو وكأنه نزاعة تحدق بسلوكنا وقيمنا ونعتبره من ناحية أخرى مشجب لتعليق الرفض للنص وتهميشه، وهي مسألة مطروحة للنقاش في إطار الأسئلة التي عرفت تداولا واسعا مثل مدى الاستجابة لطلب المتلقي المفترض وعدم خدش شعوره وعدم تجاوز الخطوط الحمراء، ثم لمن نكتب؟ وماذا علينا كتابته؟ أسئلة كثيرة تتناسل، وأعتقد أن الإمساك بأجوبة مقنعة وشافية لها ليست بالأمر الهين، انطلاقا من أن عملية الكتابة خلق وبناء وامتداد بحرية وتتطلع لكل الحواجز الوهمية. هي نفخ الروح في العدم ونسج بصوف الصدق، ووله بجمالية اللغة والوفاء لها.

* كل من قرأ واطلع على أقصوصتك «الأسير» إلا ويتساءل بالدهشة كبير عن شكلها البنائي



غلاف المجموعة القصصية
«وانفجرت ضاحكة» لمليكة نجيب

وروحها الشعرية.. هل تطمحين إلى إحداث ثورة في البناء القصصي؟ وخلق نموذج يسمى «قصيدة» القصة القصيرة على غرار قصيدة النثر؟

•• يبقى طموحي في كتابة القصة القصيرة، هي القبض على تمنع ذلك النص الهارب، كما سبقت لي الإشارة إلى ذلك تبقى نصوصي كواكب قلقة، أطمح للفوز بأسلوب متميز وحبكة آسرة، ربما لم أحقق التراكم الكفيل بإحداث ثورة على البناء وخلق لنموذج يسمى قصيدة القصة القصيرة، أجتهد في الكتابة، أطمح إلى المساهمة إلى جانب باقي الأصوات المبدعة في البحث عن التجديد والتلقي والثراء، مرة انطلاقا من وعي، ومرات بالصدفة، مثلا يوم استعملت فأرة الحاسوب بطلة في نص قصصي، وتمكنت تلك الفأرة من نسج محيط حكائي ينسجم مع توجهاتها، وعلى حد علمي المتواضع كنت من السباقين لتوظيف ذلك في الكتابة.

• يلاحظ بأسف كبير أن الأقلام النسوية المغربية تتورع عن ولوج عالم الرواية، بينما تتقدم بجسارة وقوة و عنفوان إلى القصة القصيرة، و إلى الشعر.. ما السبب في ذلك؟

•• ربما تريد قول الأقلام النسائية وليس النسوية، عندي اعتراض على التسمية، إذ تبقى الكتابة إنسانية إبداعية سواء أكانت بأقلام النساء أو بأقلام الرجال.

ربما أن طبيعة الرواية التي تتطلب نفسا واسعا ومجالات متعددة وتفرغا نسبيا أكثر شساعة من باقي الأجناس هو مبرر الحضور المكثف لأقلام النساء المبدعات في الشعر والقصة القصيرة، لا تتأسف، فالوعي بقيمة الكتابة لإثبات ذوات النساء جلية والآتي يبشر بانخراط غير مشروط للمرأة المبدعة في كل الأجناس الأدبية.

• لمن تقرئين – بشغف وإعجاب – من الأسماء النسائية المغربية؟ ومن الأسماء الذكورية؟

•• أقرأ لجل الكاتبات والكتاب المغاربة باعتبارهم أصواتا متميزة مختلفة مبدعة، وقراءة ما ينشر هو تواصل إبداعي، ضروري للاستمرارية في الكتابة، وكذلك وسيلة للتكامل والتعلم.

• ولمن تقرئين من الأديبات والأدباء العرب والأجانب؟

•• أقرأ لبعض الأدباء العرب والأجانب، ولكن بشكل جد محصور بسبب عدم التفرغ، والبحث العلمي الذي يفرض علي التعامل مع مراجع وكتب خاصة، يتعذر الجمع بينها وبين الإبداع.

• ما هو جديدك القادم؟

•• القادم من نصوصي مجموعة قصصية جديدة، تتوق القارئ بترقب صدورها ليحضنها بقلب العاشق المتسامح.

رة لاستمالة القارئ

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

علم الحزن

*** إنه علم الحزن بامتياز في وطننا العربي.. بعد أن رحلت عن سماء دنيانا نجوم ثقافية، كانت تصنع الحدث الفكري بكثير من الجدل والاختلاف.

رحل عنا فريد الأنصاري العالم والفقيه والصوفي والشاعر والروائي المقتدر، بعد أن نجتهد وأسعف بلغته الأنيقة، و تفكيره السليم، في الحديث عن النفس الزكية، والروح العاشقة للملكوت.. وبعد أن استعاد إلى مكتبتنا نصوصا إشراقية، أنارت قلوب قرائها بقيم جميلة، وكرست مناهجهم في طلب العلم الصحيح، والعشق الإلهي المعطر بروح الخدمة، والسلوك الإنساني السمح والحليم، بعيدا عن الخشونة، والحزونة في القول والعمل.. رحم الله الأنصاري.

ثم رحل عنا فؤاد زكريا الأكاديمي والفيلسوف وقارئ فلاسفة الغرب ومترجم أصولهم بتوفيق كبير، بعد أن جمع حوله محبون كثيرون، وأعداء لا يقلون عنهم عددا.. رحم الله زكريا.

ثم رحل عنا محمد عابد الجابري المفكر والفيلسوف والسياسي، بعد أن أعاد تشكيل العقل العربي من جديد، ومكنه من أدوات وآليات تحميه من الاندثار، وتضمن له حياة أخرى، قوامها التحديث، ومواكبة العصر، ومقارعة حضارات الخلق ومضاهاتها.. رحم الله الجابري.

ثم غادرنا نصر حامد أبو زيد المفكر والمجادل والأستاذ، بعد أن ملأ دنيانا بأفكاره، ونصوصه الساخنة، والمقلقة، والمثيرة للأعصاب والدماء.. منح لمكتبتنا العربية كتبا يصنفها البعض ضمن خانة التنوير والنهضة والحداثة، ويرمي بها البعض الآخر في سلة الازدراء والتطرف المعادي للتراث.. رحم الله أبا زيد.

وأبى محمد أركون إلا أن يوقع بدوره على شهادة الميلاد بدار الحق والحقيقة، فغادرنا من فرنسا حيث كان من جامعتها السوربون، ومحافل باريس الفكرية والثقافية، يلهب عقول كثير منا بدراساته الصادمة والمغضبة، ويرمي بركنا الآسنة بحجارة من مناهج الغرب، ولكن بمضامين عربية خالصة.. رحم الله أركون.

ثم جاء دور عبد الصبور شاهين ليزيد من انتشار مساحات واسعة من رماد الحزن، ويساهم في إخلاء منابرنا العربية من أسباب النقاش والجدل والسجال، بعد أن عرف شرقا وغربا بكتبه المثيرة، وأفكاره العاصفة.. ومواقفه المزعجة الصاخبة.. رحم الله شاهين.

ألسنا بعلم حزن وألم؟ أليست خسارة حين تموت العقول المفكرة، وتخلو الساحة لأشباه العقل، وللذين يحسنون ملء الفضاء بالصياح والصراخ والشتم والسب والقذف؟

صحيح أن الذين رحلوا عن دنيانا ماتت أجسادهم، وانتقلت أرواحهم إلى خالقها عز وجل، ولكن كتبهم ستظل باقية، ومغذية لروح النقاش والجدل إيجابا أو سلبا ما شاء الله لها ذلك.. وصحيح أن الذين رحلوا مختلفون في أفكارهم، ومواقفهم، وتصوراتهم ومرجعياتهم العقدية والإيديولوجية، ولكنهم جميعا أبناء الثقافة العربية.. اشتغلوا بها واشتغلوا، وشغلوا بها العباد والبلاد.. وظنوا – صوابا أو خطأ – أن قناعاتهم ومذاهبهم في الفكر والحياة هي المخرج والمخرج من تخلفنا واستعمارنا وحقارتنا أمام العالمين.. فرحم الله الجميع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا الموقع أعلاه

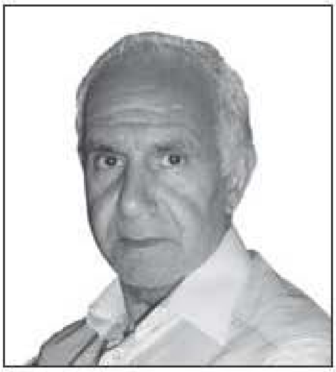
كلمتي السطور وكلمتها

مهنتي الوجود في الكتابة، وحرفتي الكتابة في الوجود، وليس لي بيت ولا عنوان إلا في مملكة هذه الكتابة، و(لقد علمتني مهنتي ألا أحدق إلا في عين الشمس الحارقة، وألا أشرب إلا من عين الحياة الجارية والصافية، وألا أوجد إلا في عين الوجود السامية، وألا أحيا إلا في عين الحياة المتدفقة ماء حيا) هكذا تحدث ذلك المواطن المسرحي في ذلك الوطن الافتراضي، وفي تلك الاحتفالية المسرحية التي تحمل اسم (مقامات بهلوانية) والتي صدرت ضمن الجزء الأول من أعمالي الكاملة، والتي ــ مازالت لحد الآن ــ غير كاملة، والتي لا أتمنى أبدا أن تكتمل قريبا أو .. بعيدا..

وفي هذه الكتابة التي نكتبها دائما، أو تكتبنا بدا، هناك سطور كثيرة جدا، بعدد الحالات والمقامات، وبعدد الحركات والسكنات، وبعدد الأفعال والانفعالات، وبعدد المحسوسات والمتخيلات ــ سطور بعضها قبل بعض، أو خلف بعض، وبين هذه السطور المرسومة والظاهرة هناك سطور أخرى خفية، وأعتقد أن قراءة هذه السطور الظاهرة وحدها، دون قراءة ما بينها وما فوقها وما تحتها وما خلفها وما في ضميرها أيضا، لا يمكن أن تكون قراءة حقيقية أبدا، وربما ــ لأجل هذا ــ كنا في حاجة لأن نتعلم أن نقرأ ما بين السطور أيضا.

وفي هذه الكتابة أيضا، معاني معلن عنها ومعاني أخرى مسكوت عنها، وفيها جهر وهمس، وفيها خطابية وغنائية، وفيها نفس ملحمي وآخر درامي، وفيها فراغات كثيرة تحتاج لمن يملأها، وفيها اختيارات وجودية وفكرية تحتاج لمن يقتسمها مع الكاتب، وفيها (كذب) جمالي وفني يحتاج لمن يصدقه، وفيها انحرافات كثيرة تحتاج لمن يصححها، وفيها قبح مؤقت يحتاج لمن يجمله، وأعتقد أن القدر الأكبر من جمال الناس والأشياء موجود في العيون التي تراها، وموجود في القلوب التي تعشقها، وبغير هذا العشق لا يتلمس في الوجود شيء إلا العدم.

وكما أقول دائما، فإنني لا أدعي النقع المبين، ولا أزعم أنني سوف آتيكم بالكرامات، وما لدي اليوم إلا الكلمات، وهل هناك شيء أخطر من الكلمات؟ ولا شيء في جعبتي وحقيبتي إلا الكلمات والعبارات، أي تلك الجسور العابرة للذات والمخترقة للأبعاد والمسافات، فأنا لست ساحرا، ولست فقيها، ولست مهرجا، ولست مشعوذا، ولست زعيما، ولست واعظا، ولست متنبئا، ولذلك، فإنني أقول لكم ــ وبخصوص هذه الكلمات والكتابات دائما ــ الكلمة البسيطة والشفافة التالية، رجاء، لا تسألوني إن كانت صائبة أو كانت خاطئة هذه الكلمات، لأن ذلك لا يهمني في شيء، وما يعنيني هو أن تكون صادقة.. نعم، صادقة وكفى، وسأسعى لأن أوصل هذه الكلمات إلى كل الناس، وأن أعول في ترحالي الإبداعي والفكري على رفقة الأقلام الكاتبة وحدها، وأن أقول مع القائلين، وأن أكتب مع الكاتبين الكلمة



■ د. عبد الكريم برشيد

الصادقة التالية (الأقلام رسل الكرام) وأعتقد أن الأقلام الكاتبة، لا يمكن أن تكون كذلك، إلا إذا كانت لها رسائلها وخطاباتها، وكانت موجهة إلى الناس وإلى الحقيقة والتاريخ، وكانت لها محمولاتها المعرفية والجمالية والأخلاقية أيضا، وكانت لها اشتغالاتها التي تحقق الفهم والمتعة والمؤانسة، وأنني ــ شخصيا ــ لا يمكن أن أتصور وجود رسول لا يحمل للناس رسالة، ولا يحمل لهم بشارة، ولا يحذرهم، ولا يأتيهم بأجوبة للأسئلة الوجودية والاجتماعية والسياسية الحقيقية المعلقة.

وفي ذلك الكتاب الذي أصدرته منذ عشر سنوات، والذي أعطيته اسم (المؤذنون في مالطة) أؤكد على أن ما يقتل الشعوب ليس هي الأزمات الاقتصادية أو المالية أو الاقتصادية العارضة والعابرة، ولكنها تلك الأزمات الوجودية والثقافية والوجدانية الأخرى، والتي هي الأكبر والأخطر، لأنها (تجعل الشعوب الحية تفقد حيويتها، وتكفر بالماضي الذي كان، وبالمستقبل الذي سوف يأتي، وتفقد لذة العيش وحلاوة الوجود، وأن تنسى كيف تفكر، وكيف تسأل وتجيب، وكيف تطرق الأبواب الموصدة بعناد وإصرار، وكيف تمارس الغضب المشروع، وتحيا بالتحدي وفيه، وكيف تبني وتهدم، وكيف تعاود البناء والتأسيس، وكيف تحاور الآخرين وتجادلهم، وتفيدهم وتستفيد منهم، وكيف يمكن أن تدخل العصر ــ بفكره وإبداعه ــ من غير أن تفرط في ذاتها المبدعة، ومن غير أن تقفز إلى العالمية، وأن تطير إليها، وأن تحاول القبض على مظاهرها البهارية والسائلة، وأن يتم ذلك بغير القفز على الذات، وعلى هويتها وخصوصيتها، وعلى لحظتها التي لا يمكن أن تتكرر مرتين).

إنني لا أعرف كيف أستعرض مسار حياتي، ولكن حياة أفكاري، والتي هي الأهم والأخطر، أعرف كيف أستعرض مسارها، وأعرف كيف أحدد خطوط مسيرتها، وأتذكر كل محطاتها التي كلفتني كثيرا من الشقاء الجميل.

إنني أحب الفعل، ولا أحب رد الفعل، وأعشق أن أكون فاعلا ومؤسسا ومبادرا، وأكره أن أكون منفعلا ومتبعا ومعيدا لما قيل ولما كتب من قبل، وأفضل أن أكون خاطئا بأفكاري الخاصة، على أن أكون صائبا بأفكار غيري.

يسعدني أن أقول أنا، وأن يسمعني السامعون، ويفرحني أن أكتب أيضا، وأن يفهمني القارئون، وإذا حدث ولم يفهموا، ولا أتمنى ذلك أبدا، واستعصى عليهم الفهم والإدراك، وذلك لسبب من الأسباب، أو لوجود عطب من الأعطاب في جهاز التلقي، فإنني أقول ما يلي، تلك مشكلتهم بلا شك، وليست مشكلتي، فأنا علي أن أؤسس الكتابة الحقيقية، وعلى الآخرين أن يؤسسوا القراءة الحقيقية، وقد يصعب فعل هذه القراءة أحيانا، وقد يصل إلى درجة الاستحالة، وذلك نتيجة لوجود عطب ما، ذاتي أو موضوعي، كما قد يكون العطب في اللحظة التاريخية المسمومة والمعزولة والمؤدلجة أكثر من اللازم، أو قد يكون في الأجواء الاجتماعية والسياسية الملتبسة والمضببة، والتي لا تساعد على الرؤية الواضحة، كما قد يكون في هذه الساحة الصماء والمجنونة التي نعيشها اليوم، والتي لا تساعد على الفهم والتفاهم، ولا تساعد على الوصول والتواصل، ولا تساعد على رؤية الناس والأشياء بشكل حقيقي، والتي تكتفي بقراءة العناوين، وهل تكفي وحدها العناوين؟ وهكذا كانت تلك الاحتفالية التي أسستها وأسستني، أو أعادت تأسيسي، فعلى امتداد ثلث قرن من الزمن، كانت مجرد عنوان فقط، عنوان نكتفي به البعض عن قراءة المتن الفكري والجمالي والأخلاقي والسياسي الحقيقي.

وفي (ختام) كتاب من كتبي، والذي هو (كتابات على هامش البيانات) أقول الكلمة التالية (إنني أتوقف عن الكتابة في هذا الكتاب، وألقي بقلمي وورقي ومدادي في لجة أخرى، وذلك بحثا عن ضفاف أخرى بعيدة، ضفاف أشتاق إليها، وأسعى إليها، مع أنني لا أعرفها، وإنني أتمنى أن يكون لها وجود حقيقي، وألا تكون مجرد وهم من الأوهام) إن الإحساس بالوصول يقلقني كثيرا، لذلك ارتضيت لنفسي أن أكون مسافرا دائما، وأن تكون غايتي في الرحيل متعة الرحيل ولذته، وليس أي شيء آخر، تماما كما يزعجني الإحساس الخادع بالشبع والارتواء، والإحساس بالامتلاء، والإحساس بالوصول، والإحساس بالعلم والفهم، والإحساس بالعلو والسمو، والإحساس بالغنى الكلي والمطلق. إنني أعرف أن الآتي هو الأجمل والأكمل دائما، وأن ما عند هذا الآتي، هو أغلى وأجمل وأكمل وأنبل مما هو في هذا الآتي، ولذلك كان رهاني عليه، وحده، ولم يكن على أي شيء آخر.

إنني أخاف أن أنهزم، لأن الهزيمة يمكن أن تدمرني، وأخاف أن أنتصر أيضا، لأن الانتصار يمكن يملأني بالغرور، وأجمل ما أتمناه هو أن أظل محاربا أبديا في ساحة الوجود..

مقالة

إشكالية الصورة

■ د. بوشتى فرق زايد

0. مدخل عام:

من البديهي القول بأن الصورة شكلت ولازالت تشكل جزءا لا يتجزأ من حياة الإنسان ولصيقة به أيما التصاق. فهي تتأرجح بين ما هو شخصي وماهو أنطلوجي. فالصورة تجسد بشكل ما الآخر الذي يتجسد فيه أو من خلاله، سواء عبر المرآة أو عبر ظله. كما كانت حاضرة من خلال شتى العلوم كالرياضيات والفيزياء والجبر والتنجيم وعلم الفلك والطب الخ.

ومن ثمة، فقد أثارت الصورة اهتمام كثير من المذاهب الدينية والاتجاهات الجمالية والفلسفية والسوسيولوجية والسميولوجية. لقد تأرجح الفكر الديني بين التحريم والتحبيب. فإذا كانت اليهودية والإسلام قد سنت المنع، على اعتبار أن عملية الإبداع شرك ومضاهاة للخالق، فإن المسيحية تعتبر أن المسيح هو صورة الله – أي تجسيد لله على الأرض. ومن هنا، لجأت الكنيسة إلى توظيف الصورة كوسيلة للتعريف برسالة الإنجيل وفحواه. أما اهتمام الفلسفة بالصورة فيعود إلى «أفلاطون» وإلى «أرسطو». ففي كتاب الجمهورية يتحدث «أفلاطون» عن ما سماه بأسطورة الكهف والتي تحيل إلى الشاشة سواء تعلق الأمر بالسينما أو التلفزة في عالمنا المعاصر(1). وذلك راجع إلى كونها تشكل مصدر المعرفة والحقيقة إلى جانب الصورة والرسم والنحت...الخ. أما «هيجل» فقد ربط الصورة بما سماه الجمال الفني (عكس الجمال الطبيعي) من جهة وبالين والفلسفة من جهة أخرى، لكونهم يرسمون نفس الهدف وهو البحث عن الحقيقة، كل حسب أدواته: العقل (الفلسفة)، العقيدة (الدين)، الوجدان (الفن) (2).

وقد ساهم «ريجيس دوبري»(3) في التعريف بمفهوم الصورة، ففي كتابه (موت وحياة الصورة) الصادر عام 1962، والذي يعتبر دراسة جد مستفيضة لتاريخ هذا الإبداع الإنساني، ركز على إشكالية العين التي تشكل وساطة مهمة بين المشاهد والصورة، أي بين الإنسان والعالم الخارجي. وقد لجأ ريجيس دوبري إلى تقسيم التاريخ إلى ثلاثة محطات كبرى، و هي على الشكل التالي:

1. مرحلة اللوغوسفير: (La logosphère)

ويمتد زمنيا إلى وقت اكتشاف المطبعة. ويتميز هذا العصر بهيمنة العقلية الغيبية لدى الإنسان، حيث حاول أن يسيطر على خوفه من المجهول داخل الطبيعة عبر وساطات مبتذلة تمثلت في أصنام وتماثيل والتي كانت تعكس جليا تصور الإنسان للموت والشر.

2. مرحلة الغرافوسفير: (La graphosphère)

يمتد هذا العصر زمنيا من اكتشاف المطبعة إلى ظهور التلفزة المتعددة الألوان. يختص هذا العهد بالعلاقة المتميزة للإنسان بالفن أي باستهلاكه كعمل فني. وقد تمكن الإنسان في هذه المرحلة من التخلص من التمثلات الغيبية الي سادت خلال اللوغوسفير، وذلك بفضل تطور التقنية.

3. مرحلة الفيديوسفير: (La Vidéosphère)

يمكن تلخيص هذا العهد في كونه يركز على كل ما هو مرئي، إلى درجة أصبحت فيه الصورة عملية إبداعية دون مرجعية مادية وبسبب الصورة الافتراضية والتحويل الرقمي.

ومن هنا تعددت غايات الصورة التي تدخل ضمن الإبداع الفني وليس الطبيعي حسن تعبير هيجل. فالتعبير بالصورة يتضمن غايات متعددة تتمثل في اللذة (أرسطو، بارث.....)، التسلية والتهذيب (أرسطو) (4)، الأخبار والمعرفة (علوم، تلفزة...). بيد أن هذا الميديوم يطرح إشكالات حقيقية ترتبط بطبيعته وبمكوناته. يكفي أن نشير هنا إلى ما تعرفه الصورة من مخاطر تكمن مثلا في التشويه للحقيقة وذلك لأهداف سياسية أو ايديلوجية (5). خصوصا وأن عصر الفيديوسفير يعرف ثورة خطيرة في المجال البصري.

1. معنى الصورة:

بشكل جد مقتضب، يمكن القول أن الصورة تعني في اللغة العربية هيئة الشيء وصفته. كما تعني التوهم لقولنا تصورت الشيء أي توهمت الشيء فتصور لي. والتصاوير تشير إلى التماثيل والأصنام التي تحيل إلى عبادة الأوثان. وتأتي كلمة صورة في النص القرآني بمعنى الخلق كما هو الحال بالنسبة للآيات القرآنية التالية:

هو الذي خلقكم فأحسن صوركم

في أحسن صورة ما شاء ركبكم

هو الذي يصور ما في الأرحام

هو الله الخالق المصور......

أما داخل الثقافة الغربية فالصورة أتت من كلمة (ايماج) المنحدرة من (أيماغو) اليونانية (6). وترتبط بكلمة (ايكون) (7) التي تعني التشابه والمحاكاة، التمثيل والتمثل. كما اقترنت بمصطلح (أيد لوم = صورة بدون مادة) التي أدت إلى كلمة (أيدلون) و(أديا) (8) المقترنة في الفكر الغربي بالأديولوجيا كعلم للأفكار أي التفكير بالصور.

ونظرا لما تكتسي الصورة من أهمية، فقد بات من الضروري الإطلاع على كل المقاربات المنهجية التي تمكن المتلقي من تفكيك هذا الميديوم الخطير. وقد كان رولان بارث من بين أهم المفكرين الذين خصصوا الكثير من أعمالهم لهذه الظاهرة، بدءا من (محاولات في النقد 1955) إلى (العلبة النيرة، 1980) مرورا ب(إمبراطورية الرموز، 1973).

2. مقاربة الصورة لدى رولان بارث:

إن المقاربة البارثية للصورة قد مرت بثلاثة مراحل تميزت بثلاثة مرجعيات مختلفة وهي السوسيولوجيا والسيميولوجيا والفينومنولوجيا.

أ. مرحلة السوسيولوجيا:

لقد تميزت هذه المرحلة بالتأثير القوي لماركس وبريخت. فقد اعتبر بارث أن الصورة هي شكل من الأشكال التعبيرية للبورجوازية الصغيرة في الغرب والتي حاولت من خلالها أن تقزم دور المكون التاريخي فيها، وذلك من خلال تقديم الصورة كشكل طبيعي وبريء. بعبارة أخرى، لقد حاولت هذه البورجوازية الصغيرة أن تتعامل مع الصورة في بعدها التقريري والمباشر دون البوح بالأبعاد الخلفية (أي الأيديولوجية) لمجموعة الصور التي كانت تغزو المجتمع الغربي آنذاك. ومن ثمة، كانت السميولوجيا عبارة عن ضرورة للتمكن من تفكيك الصورة الأشهارية والصورة الشمسية والصورة السينمائية.

ب. مرحلة السيميولوجيا:

لقد لعب «فرديناند دو سوسير» دورا مهما في بلورة هذا العلم الجديد، كما كان تأثير «يمسليف» واضحا في هذه المرحلة. وخلافا للأول، فان بارث كان يلح على أن السيميولوجيا جزء من علم شامل يسمى اللسانيات وليس العكس. وللبرهنة على موقفه، فقد فسر أن علامات المرور مثلا (الأحمر والبرتقالي والأخضر) لا يمكن فهم معناها دون ترجمتها إلى كلام (أي تأويلها). فنأتي إلى هذه الخلاصة:

– الأحمر = الأمر بالتوقف

– البرتقالي = الأمر بالاستعداد

– الأخضر = الأمر بالمرور

أما السيميولوجيا فيعرفها بارث بأنها دراسة الدلائل داخل منظومة معينة أي سياق مجتمعي الذي يحدد معناها (لباس، صورة،....الخ). لقد حاول هذا المفكر الاشتغال على الصورة بدءا من الإشهار وذلك من خلال مكونين اثنين يتداخلان بينهما وهما:

1. **المستوى التقريري**
2. **المستوى الإيحائي**

ويتشكلان على الطريقة التالية:

تقرير	دال	مدلول	
إيحاء	شكل		مضمون

يجب التذكير أن الرسالة، على المستوى الأول، تكون مباشرة ويكون الفهم تلقائيا. بمعنى آخر أن المتلقي لا يجهد نفسه في التعرف على المكونات الظاهرة للصورة مثلا. أما على المستوى الثاني، فالمعنى يكون مضمرا ويكون المشاهد مجبرا على كشف عن ما هو خفي أي عن ما هو أيديولوجي. وسنضرب أمثلة لهذه المقاربة عبر ثلاثة أنواع من الصور.

أولا. الصورة الإشهارية:

في دراسة لملصق إشهاري يقدم سلة وخضر (فلفل أخضر، طماطم (حمراء))، يخلص بارث إلى فكرة مفادها أن الملصق لا يخبرنا فقط عن طراوة الخضر المتواجدة بالسوق التجاري التي تشكل نوع من الإقناع قصد الاقتناء (المستوى التقريري)، ولكن أيضا وخصوصا أن هذا التنوع يشكل خصوصية ايطاليا (=الطاليانية عبر اللونين (الأحمر والأخضر).

ثانيا. الصورة الفوتوغرافية:

نشرت (باري ماتش)، وهي مجلة فرنسية، صورة يظهر فيها طفل زنجي يرتدي بذلة عسكرية يحيي فيها العلم الفرنسي (مستوى تقريري). وقد بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند رولان بارث

■ رولان بارث

بارث أن هذا الزنجي يحيل ضمنيا إلى جزء من إفريقيا التي ترضخ لهيمنة فرنسا والتي يشير إليها العلم الفرنسي داخل هذا السياق.

من جهة أخرى ومع تطور الفكر البارثي، سيتخذ هذان المكونين تسميات أخرى وهما (الستوديوم) و(البونكتوم). في كتاب (الغرفة النيرة، 1980) يعرفهم بارث بهذا الشكل:

1. الستوديوم:

هو ما يدركه المتلقي بألفة كافية وفق معرفته وثقافته، أي ما يذهب إليه ويبحث عنه داخل الحقل لكان موسيقيا حتى هذا القدر أو ذاك. ويعني بشكل عام (المواظبة على شيء والاجتهاد فيه والانجذاب والميل نحو شخص ما ونوعا من التركيز النفسي العام والمنشرح بكل تأكيد، لكن بدون تحديد.)

2. البونكتوم:

(إنه هو الذي ينطلق من المشهد كسهم ويأتي ليخترقني). وتحيل الكلمة إلى نوع من الجرح وإلى فكرة التنقيط. إنه الوخزة والندبة واللطخة الصغيرة التي تأتي لتمزيق الستوديوم. هذا ما يدل عليه هذا المثال الآتي:

يقول بارث:

(ها هي عائلة زنجية أمريكية صورها فان درزي سنة1923. الستوديوم فيها واضح: أهتم وأنا متعاطف، كذات ثقافية صالحة، بما تقوله الصورة (إنها صورة جيدة): لأنها تعبر عن الاحترامية، والعائلية والمحافظة، والتزيي بزي الأحد والأعياد، وعن جهد في الترقي المجتمعي قصد التحلي بصفات الرجل الأبيض (جهد مؤثر بقدر ما هو ساذج). تهمني الفرجة و لا (تخزني). ما يخزني (....) هو الحزام العريض للأخت (أو البنت) (....) ساعداها

بين بارث أن الزنجي يحيل ضمنيا إلى إفريقيا التي ترضخ لهيمنة فرنسا والتي يشير إليها العلم الفرنسي داخل هذا السياق

المتشابكان خلف ظهرها، كتلميذة ولا سيما حذاؤها ذو السيور (أملا بؤثر في زي عتيق عفى عليه الزمن؟ أعني: إلى أي تاريخ يعيدني؟ هذا السنان يحركه في تعاطفا شديدا يكاد يكون حنانا.) (9).

ثالثا: الصورة السينمائية:

يميز بارث داخل الصورة السينمائية بين ثلاثة مستويات وهي:

1. المستوى الإخباري:

يتضمن جميع المعلومات التي يمنحها الديكور والملابس والشخصيات وعلاقاتهم. ويعرف بمستوى التواصل الذي يدخل ضمن إطار السميوطيقا.

2. المستوى الرمزي:

هو مجموع الإحالات الرمزية لشيء ما: هكذا يحيل الذهب في صورة (لقطة) من (إيفان الرهيب) لأيزنشتاين إلى الثراء والقوة. ويسمى بمستوى المعنى.

3. مستوى Signifiance:

ويعتبر من أصعب هذه المستويات لكونه معنا مضمرا ويشكل اللبنة الأساسية لبلورة مفهوم البونكتوم، وتخضع أفلام أيزنشتاين لهذه المقاربة. لقد ظل بارث يبحث في هذه الأفلام عن حركات دقيقة (معنى غير - مباشر) تشكل تمظهرات الثورة (معنى مباشر) كما هو الحال بالنسبة (للخط العام) و(مدرعة بوتمكين).

ج. المرحلة الفينومينولوجية:

1. الصورة بين الظاهر والواقع:

تعتبر الفينومينولوجيا علم الظاهر أو دراسة الكائن عبر تمظهراته أو تجلياته. أي انه بالإمكان إدراك كائن ما (شخص و شيء، حيوان) عبر ما يقدمه من أعراض خارجية.

لقد عبر بارث عن كراهيته لما يسميه(بالأنالوجيا) (10) وكل ما يدور في فلكها. لكن اهتمامه بالصورة يبتني على أساس إنها تطرح مفارقات غريبة جدا. لقد أدرك أن الصورة لا تتمثل في إطار مطابقتها للموضوع كما ذهب إلى ذلك بيرس حينما تحدث عن علاقة الدال بالمدلول داخل الأيقونة (التماثل) والمؤشر (السببية) والرمز (الثقافة) (11). فالصورة الفوتوغرافية تحين، على مستوى الزمن، الماضي «الفائت» والحاضر «الراهن». فظاهر الصورة هو زمانها كشيء ولى ولم يصبح راهنا، بمعنى آخر إنها تجمع بين الميت والحي وبين الخيال والواقع في نفس الآن.

في هذا الصدد يجب التأكيد أن الجزء الثاني في (الغرفة النيرة) مخصص كله لصورة أم بارث التي توفيت عام 1978. لقد كان بارث يندهش دائما لكون هذا الكائن الغريب يمكن الأم الميتة من الاستمرار في الحياة رمزيا إن على مستوى الزمن أو على مستوى المكان الصوري (الورقي). إن الصورة تقتل من أجل أن تخلد الكائنات. وقد تكون الصورة أكثر تعقيدا حين تقدم لنا ثلاثة أزمنة في نفس الوقت كما هو الشأن بالنسبة لصورة التقطها أحد المصورين لمدينة الخليل المقدسة والتي تحين زمن المسيح وزمن المصور وزمن المشاهد إلى درجة الخلط بينهما.

2. الصورة والإطار:

يجب الإشارة أن الإطار يحيل رمزيا إلى التابوت أي إلى الموت. ويؤكد بارث أن هذا الأخير يدخل في علاقة مع ما يسمى«خارج الإطار» كما تصوره جان رونوار(12). كما هو الحال بالنسبة للسينما يمكن للصورة أن تحيل المشاهد إلى ما يقع خارج الإطار إما على مستوى الفضاء أو على مستوى الزمن كما هو الشأن بالنسبة لهذه الصورة.

3. من أجل الختم:

من خلال هذه الملاحظات المقتضبة التي تستحق المزيد من الدراسة والتعميق، يتبين أن رولان بارث قد اهتم أيما اهتمام بالصورة خصوصا وأنه في المرحلة الأخيرة سترتبط فيها الأيقونة بمفاهيم نفسية كاللذة والمتعة. وبهذا يكون قد ساهم في منهجية علمية تمكن المتلقي من تفكيك الصورة في زمن أصبح التزييف والإغواء لصيقين بما يفبرك وينسج حول الإنسان والمجتمع.

هوامش:

1. هذا ما أشار إليه جان بودريار في العديد من كتاباته، نذكر منها مثلا (من الإغواء) De la séduction راجع أيضا الكتاب الأخير لستيفان زكداسكي (الموت داخل العين) La Mort dans l'oeil

2: راجع هيجل: (الأستيطيقا)، مجلد2

3: من بين مؤلفاته:

_ (السلطة الثقافية في فرنسا) 1984

_ (دروس في الميديولوجيا العامة) 1989

_ (الدولة الفاتنة) 1993.

_ (العين الساذجة) 1994.

4: راجع أرسطو: (الشعرية)

5: هذا ما حدث لأمريكي كان قد رشح نفسه للانتخابات والذي رفض بدعوى أن مجلة قد نشرت له صورة مفبركة وهو يصافح رجلا ذو انتماء شيوعي.

6: «image» و«imago»

7: "icône"

8: «idolum»; «eidolon»; «eidos»

9: رولان بارث: (الغرفة النيرة) ترجمة إدريس القري ومراجعة محمد بكري، مطبعة دار وليلي للنشر، مراكش 1988.

10: «Analogie»

11: icône, indice, symbole

12: راجع الجدل الذي قام حول تصور «جان رونوار» وتصور «ألفريد هتشكوك» في مجال السينما وبين «أندري بازن» و«أيزنشتاين».

في معنى بعض سمات النص المفتوح، «ترابها زعفران» نموذجا.

1/0-بين النص والنوع:
ما العلاقة التي تربط النص بالنوع الأدبي؟ وأيهما أسبق النص أم النوع؟ هل النوع الأدبي جوهرا مثاليا، ومحض قالب يكيف فاعلية التخييل وفق مقتضياته القبلية؟
للإجابة عن هذه التساؤلات، لا مناص لنا من التمييز بين منظورين للكتابة الأدبية. الأول معياري يستند إلى «التقليد» الذي يشيء النص، والثاني «تجريبي» يرى النص فاعلية «انتهاكية» تتجاوز النمذجة وتستشرف تغيير أفق التوقع.
إننا إزاء ثنائية جلية: تصور ينظر إلى النوع الأدبي بوصفه بناء قبليا ثابتا يحيل على السمات النوعية المهيمنة التي ينبغي «صونها»، وتصور آخر ينبع من «التجريب»، والرغبة في المغامرة، وارتياد المجهول، والتمرد على التصنيفات الجاهزة.
إن الصفة النوعية، بالمعنى الأخير، ذات صلة بتداولية النص وإنتاجه معا، لا تحيل على التراكمات والتقاليد الفنية والجمالية فحسب، بل تفتح أيضا أفقا توقعيا منفتحا على التفاعل بين التاريخ الأدبي السابق واللاحق.
تقترح كات هامبرغر بغية استيعاب هذا التفاعل تمييز «التخييلي» عن «اللاتخييلي»، أي تحديد السمة «الإبداعية» التي تؤشر على خصوصية «التلفظ» وصلاته بالمتكلم وبالخيال وبالمرجع.
فإذا كانت «الأنا» في الشعر الغنائي مثلا -كما ترى هامبرغر- «1» تقوم على أساس واقعي من خلال المطابقة بين صوت المتكلم في النص، وصوت المؤلف الواقعي، فهل يجوز تعميم هذا على النصوص السردية التي تلجأ إلى الفاعلية الشعرية؟ وهل التوسل بميكانزمات «التخييل الروائي» قادر بمفرده على موضعة «التعاقد القرائي» ضمن ميثاق النوع الروائي الصرف؟ وهل تضمين النص بمقاطع من السيرة الذاتية يعد مقياسا حاسما على إدراجه ضمن خطاب «الحقيقة» المحضة؟
تقتضي الإجابة على هذه التساؤلات الوقوف على أنماط اشتغال النص المفتوح، وتعيين أشكال تحققه، والكشف عن خصوصيات تلفظه.
يرفض النص المفتوح «النقاء النوعي» و«الحدود الفاصلة»، أي يستند على تصور فني يقول ب«الهجنة العابرة للأنواع»، حيث تحتفي الكتابة بالتعدد والحوار، وتترطد صلة التخييل ب«اللاوعي»، واللعب، والاستيهام.
تصير الذات في النص المفتوح ذوات متعددة متجانسة حينا، ومتصارعة حينا آخر تحيل على لغات أوعاء ومفارقات. يجبر هذا التواليف بين الذات المتشظية والبناء النصي «الزئبقي» القارئ على تعديل مفاتيح الولوج إلى النص.
يعرف شارل بوفون الرجل بالأسلوب«2»، ومن ثم، يربط نبوغ الرجل وأصالته الإبداعية بالأسلوب. تكمن قيمة هذا التعريف في كونه يطلع على الأسلوب والشكل سمات الايديولوجيا. فهذه ليست مجرد مضامين، وإنما تحققات نصية تحمل أيديولوجيتها في أشكال التعليم، وفي أنماط التناص، وفي طرائق التنظيم.
ولذا، عندما يحتفي النص المفتوح ب«البوليفونية»، لا ينطلق من جهل مسبق بثوابت وخصوصيات الأنواع الأدبية،بل يستوعبها ويصهرها في انجاز ذلك الكتاب/ الجامع الذي حلم به المتصوفة قديما.
لا يطمح كتاب «الوصايا في عشق النساء» لأحمد الشهاوي مثلا لأن يكون شعرا أو نثرا، وإنما كتابا يتسع ل: طعوالمه وأرواه وهواجسه وجنونه على الورق»«3».
على هذا الأساس، فإن ميثاق القراءة جدير بالاعتبار لأنه يوجه محفل الإنتاج والتلقي صوب أسس ومعايير فنية وجمالية لا يجوز تخطيها. فمن اختار التعبير في نوع الشعر لا يمكنه إغفال خصوصيته الفنية الثابتة، أو داله الأكبر بتعبير هنري ميشونيك، والذي يتجلى في الإيقاع. قد يجوز للشاعر الموهوب والمهووس بالصنعة، ويالبحث عن بدائل أسلوبية مختلفة، ويالتمرد على أنماط الإيقاع السائدة، أن يبتكر -طبقا لحساسيته الفنية الجديدة- إيقاعات مغايرة، قد تكون ذات شحنة داخلية، أوذات متواليات صوتية متقاطعة مع «البياض»أو الإخراج الطباعي، لكن أن يذهب به غلوائه التجريبي إلى حد إسقاط المكون الإيقاعي من الشعر، فلن يجني من وراء ذلك سوى تجريد الشعر من عنصره الفني الأساسي.
ومن اختار، من جهة أخرى، التعبير في النوع الروائي، توجب عليه «احترام» داله الأكبر، المتمثل في السرد. قد يحصل أن تتغير طرائق هذا الدال، وأن تتبدل صيغه التلفظية، وأن يتحول التبئير السردي من الداخل إلى الخارج، أو إلى درجة الصفر، كما حدث في أعمال آلان روب غرييه، وصنع الله إبراهيم، وقد يحدث أيضا أن يتداخل الشعر والرواية، كما هو جلي فيما يسميه طاديي ب: المحكي/الشعري. غير أن هذا لا يبرر إسقاط «الاختلاف التعبيري» بينهما. فما يميز بينهما-كما يلاحظ هوأنه «في الوقت الذي نجد جمل فلوبير القصيرة مسبوقة ومتلوة بجمل أخرى موقعة R.Scholes بشكل مغاير، نجد في الشعر القطعة موقعة بطريقة موحشة».«4».

> قد يجوز للشاعر الموهوب والمهووس بالصنعة.. أن يبتكر، طبقا لحساسيته الفنية الجديدة، إيقاعات مغايرة

بهذا المعنى، يوجه النص المفتوح منذ البداية محفل القراءة نحو نص عابر للأنواع، تتفاعل في بنيته أنواع أدبية مختلفة، وتتولد فيه أنماط خطابية متعددة،بكلمة واحدة، يوجهها صوب النص المركب الذي تتقاطع فيه علامات التعبير، وتتصهر فيه الأضداد.
ينطلق تعيين خصوصيات النص المفتوح إذن من الإقرار بأفق الانتظار التي يؤسسها كل محفل نصي على حدة عبر الاستناد إلى طرائق تلفظها. فهذا الميثاق القرائي هو القادر على التحول من التصنيف الأحادي القائم على «الصفاء» إلى التصنيف المتعدد القائم على «الهجنة النوعية».
-1/1 النص المفتوح بين الشعري والروائي:
تقوم شعرية التخييل على أساس علاقة احتمالية بين عالم التجربة وعالم النص. وهي علاقة لا يمكن الإحاطة بها إلا برصد «نحو الأشكال الأدبية»، وتحديد مظاهرها وتجلياتها

د. محسين النموس

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

البنائية»«5».

ولعل ما يسوغ الاستناد على هذا «النحو» هو أنه يتيح للقارئ أدوات إجرائية تمكنه من إقامة تصور استدلالي حول التحققات النصية التي ينجزها الكتاب على اختلاف منظورهم لمفهومي الكتابة والتلقي.

وإذا ما سعينا إلى إقامة تصنيف لهذه التحققات النصية بمقتضى هذا النحو الذي يقترحه شولز، فإننا سنحصل على الخطاطة التالية:

*عالم التخييل أفضل من التجربة——————————————————الرومانس.

*عالم التخييل أسوء من التجربة——————————————————الهجاء.

*عالم التخييل معادل ومساوي لعالم التجربة——————————————————الواقعية.

فإلى أي عالم ينتسب النص المفتوح؟

يسير نص «ترابها زعفران» في مرحلة أولى في أفق التطابق بين عالم التجربة وعالم التخييل من خلال الاستعادة النثرية لوقائع المعيش اليومي والثقافي والأنتروبولوجي، والتركيز على الحياة «الحميمة» للشخصية المتلفظة. وفي مرحلة ثانية، ينجر وراء «التخييل الروائي» من خلال إعلان ميثاق نوعي يباعد بين السارد/الشخصية الورقية، وبين المؤلف المرجعي، حيث لا يعدو الأول أن يكون ناظما للنص ورابطا بين مكوناته وفقراته ومالكا لسننه الخاص.

لكن، إذا كان ميثاق القراءة يعد قرينة نصية«استدلالية» تحدد نوع النص (رواية- سيرة ذاتية)، فإن هذا لا يعتبر ذريعة مطلقة لنفي «التخييل» عن السيرة الذاتية، أو لتجريد البعد المرجعي/الواقعي من التخييل الروائي.

ولعل هذا ما يجعل المستوى الثالث من العلاقة بين عالم التجربة وعالم التخييل غير صالح في مقاربة نص «ترابها زعفران» نظرا للتفاوت الحاصل بين عالم التجربة الذي يقوم على الحياد، وبين اختيارات اللغة الأدبية التي تتأسس على الرغبة وعلى الحلم وعلى التحيز.

ومن ثمة، تكون تصنيفات فيليب لوجون«6» غير ناجعة لإقامة نمذجة للنص المفتوح، لأن السارد فيه لا تحكمه فقط النزعة السيرية –مع أنها جلية في النص– بل ينفتح حكيه على التخييل الذي يستلهم الوقائع ويبدل مبدأ الواقع بمبدأ الرغبة.

إن الميثاق الذي يراهن عليه نص «ترابها زعفران» مركب يتجاور فيه خطاب «الحقيقة» وخطاب «الخيال» في بناء تلفظي يعيد استعادة الهوية الجماعية (القبطية) عن طريق إضفاء سمة ما ينبغي أن يكون على ما كان فعلا.

لنقرأ هذا المقطع (وفي عتمة آخر العصر التي استضاءت فجأة بالحب الزاخر القابض الفسيح كنت أعرف أنني أعتنق أيضا وهية وأقتسم عجيزة أنوثتها. وكانت هناك في داخل لدونة جسدها الخصب، حسية المقهورة الحرون، وكان شعرها القصير الخشن حيا تحت أصابعي، وكنت أحوط عليها بذراعين نفث فيهما المسلمين، مطعون الجنب بالحربة يتقطر مني دم نزر.)«7».

على هذا فإننا إزاء تلفظ نصي مركب/مفتوح بحيث يندمج المكون التخييلي في ثنايا التعبير عن الذات وصبواتها العميقة إلى (سد الفراغ بين الواقع والرغبة)«8»، حيث يصبح التخييل واللعب الفني بساطا سحريا يحول الرغبة المستهامة إلى حقيقة تسكن روح السارد.

يضع النص المفتوح القارئ أمام ميثاق نوعي مزدوج لأنه لا يعيد إنتاج السمات النوعية الراسخة في التصنيف التقليدي، بل يدمج التخييل الروائي في الوقائع السيرية «الأنتربولوجية»، مسبغا على خطاب «الحقيقة» مسحة «الخيال».

والسؤال هنا: ما الوسائط الفنية التي اتخذها ادوار الخراط في شحن المكون السيري بخصائص الخيال، وفي تلوين هذا الأخير بأبعاد المرجعي؟

للإجابة على هذا السؤال، لابد من تحديد «من يحكي في النص؟» وبالتالي، الإجابة على بعض الأسئلة الفرعية، من قبيل: هل العين التي تنقل أحداث المحكي هي عين الطفل في براءتها واندهاشها؟ أم أنها عين الراشد/الكهل الذي خبر الحياة والفن؟ أم أنها عين مركبة «توليفية» تجمعهما معا في بؤرة إدراكية واحدة؟ كيف يعاد بناء الذاكرة، ورتق الهوة بين زمان وقوع الأحداث وزمان سردها؟

في «ترابها زعفران» تداخل بين ضميري (المتكلم/الغائب)، حيث يجري الحكي تارة بضمير «الأنا» وتارة أخرى بضمير «الهو». نمثل لهذا التداخل بما يلي(الطفل يحس جسمه يتيقظ فجأة في الليل في غرفة النوم الدافئة المغلقة، ويجد أنه على سرير عال ثقيل بالأغطية، ليس سريره... يعد أن ضربته الحياة وأحبطته، ولانت له أيضا، ولمسته بعمق، مثل كل الناس، ظل يرى المشهد ثابتا كأنه حدث بالأمس، كأنه يحدث الآن... ودخلت الجامعة لأدرس الهندسة لأن أبي كان يريد أن يراني مهندسا وبناء عظيما، ولكنه في ثاني سنة لي في الجامعة مات ولم يفرح قلبه بي.)«9».

يطرد انتقال الحكي بين الضميرين كثيرا (الفصل7، ص:127إلى137، ومن143 إلى 150/الفصل9 ص:179إلى183).

يفرض هذا التنويع «الضمائري» على محفل القراءة الانتباه إلى «اللعبة» التي توهم بتطابق محكي الزمان المرجعي ومحكي زمان الكتابة، بين «الأنا التاريخية»، و«الأنا المتخيلة»، بين (ذات الملفوظ وذات التلفظ)«10».

إنها اللعبة التي تضفي سمة الانفتاح على النص، حيث يتقوض مبدأ الوحدة الميتافيزيقية للذات، ليحل محلها مبدأ آخر هو مبدأ التعدد والاختلاف، ولم مبدأ التناقض والصراع «11» بين «الأنا الأعلى» و«الهو» و«الأنا»، وتمنحه، من جهة أخرى، «البوليفونية» التي تتجلى في التأرجح بين «الوهم» و«الواقع» و«الحقيقة» و«الخيال».

ولعل هذا ما يدفع القارئ إلى «تنسيب»كل ما صاغته «الذات» حول ذاتها من أحكام واستيهامات، سواء على مستوى «المتماثل حكائي» أو على مستوى «المتباين حكائي». ومرد هذا «التنسيب» القائم على أساس رغبة المؤلف في (تلوين ذاكرته وماضيه بألوان رغباته وأمانيه الحاضرة. فإذا كانت الأنا / السارد والذات المسرودة متحدتين في نفس الهوية «المؤلف»، فإنهما منفصلتان بفارق جذري: فليست لهذين المحفلين نفس الوضعية الزمكانية ولا نفس التجربة الخاصة.)«12».

يدخل تعيين «الذاكرة» إذن في صلب «التخييل» لأنه يقوم على مبدأي«الانتقاء»و«الإقصاء»، انتقاء وقائع معينة تسعف المؤلف في موقفه من الوجود، وإقصاء لوقائع أخرى لا تفي بنفس الغرض،وعليه، لا ينبغي أخذ مشهد مصرع ابن خالة السارد «وطوطو» من منطلق تطابقه مع الواقعة المرجعية فحسب، بل يتعين أيضا استيعابها في ضوء المادة التخييلية التي امتزجت بها، وفي ضوء موقف المؤلف الفلسفي من إشكاليتي «الموت» و«القدر».

■ ماريو فارغاس يوسا

2-1- النص المفتوح بين الدرامية والمشهدية:

ما المقصود ب «الدرامية» والمشهدية؟ وما الدور الذي تضطلع به كل واحدة على حدة؟

يميز بيرسي لوبوك في كتابه «صنعة الرواية» بين العرض «الدرامي» والعرض «المشهدي» فيقول:(في الأسلوب الدرامي تكون الفكرة غير محتاجة إلى من يرويها. الشخوص تطرح آراءها على سجيتها ولا تحتاج لأي أحد يقف وراءها ويطلق التصريحات حيث يطغى الفعل على الدوافع)«13».

أما العرض «المشهدي»/التصويري، فيرى لوبوك أن الروائي يستخدم فيه معرفته الواسعة، حيث يغوص (في أذهان شخوصه لتصوير أفعالهم)«14». نستشف من هذا التمييز الذي يقدمه لوبوك أن «الدرامية» تتحقق من خلال الحركة، بينما «المشهدية» تتجلى عبر الوصف.

فكيف يجسد النص المفتوح التفاعل بينهما؟

أول ملاحظة ينبغي الإشارة إليها تتعلق بمستويين متشابكين ومتكاملين في آن واحد. المستوى الأول يتصل بالفضاء الذي يشغله كل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرض على حدة في جغرافيا النص. المستوى الثاني فني يقترن بالانجاز النصي الذي اعتمده المؤلف في تشكيل وإخراج وتنظيم طرق القول.

فبخصوص المستوى الأول، نرى أن مساحات العرضين غير متكافئة، بل إن ادوار، مال في كثير من الأحيان إلى تغليب الطابع التصويري على حساب الطابع الدرامي. نرى ذلك جليا في استدعاء المؤلف لساردين يصفان ويتأملان وينتجان الإحساس ب«المشهدية» أكثر من خلقهما للفعل للدرامي.

نورد هنا بعض النماذج -للتمثيل لا الحصر: (وكان صدرها المحبوك المستدير مستندا إلى المائدة متكورا في داخل الفستان الخفيف الذي يكشف عن قميص داخلي أسود له شريط من الدانتيلا يلم الصدر الذي يبدو دسما ومتحفظا وبكرا وفيه تأكيد خفيف للمرأة الأنثى) الفصل2، ص:37. (وكانت أمي تلبس فستانها ألسمني اللون من غير ملاءة، وتضع قبعة صغيرة من القماش «البيج» الفاتح وعليه عنقود صغير، مرتب بمكر، من حبوب الكريز الاصطناعية وزهور قاتمة الحمرة على أغصان رقيقة جدا خضراء، مشبوكة كلها بالقبعة بدبوس في غاية الدقة.) الفصل 2، ص:29. (وكانت هذه الغرفة ضيقة قليلا، محصورة، نافذتها الوحيدة يسدها الدولاب الجديد بابه الوحيد الذي تشغل واجهته كلها مرآة عريضة تردد صورة السرير وعليه المفرش الساتان الأحمر الداكن اللامع...) الفصل8، ص:159.

يستجمع السارد هنا تجربة حياتية، ويصوغ مشهدا لها، ويعرضه على القارئ مجسدا ما يدعوه لوبوك: (انعكاس التجربة)«15». ولعل هذا ما يضفي على النص سمة «المشهدية» التي تبئرعلى تجربة إنسانية لا تخضع زمانها للإكراه الكرونولوجي الحتمي، بل تجعله متوا شجا مع الإيقاع الداخلي للذات الذي يتفاعل فيه الواقع والمخيال، الحقيقة والوهم، الوعي واللاوعي.

أما المستوى الثاني، فتتجلي «الدرامية» من خلال (فن مسرحة صورة لتجربة شخص ما)«16»، حيث يتم خلق حوار بين الذات والأشياء والأحداث والأشخاص من جهة، وتأكيد المسافة بين القائم بالسرد ومحمولات سرده من جهة أخرى. لنقرأ هذه النماذج: (... وتنتهي زيارتها اليومية لنا بأن تقبل إحداهما الأخرى، وكنت أستغرب قليلا لأنهما يضعان الخد على الخد وتمصمصان بالشفتين تضمانهما على شكل التقبيل تماما لكنها ليست قبلة بالفعل.) الفصل1، ص:10

(وكنت أتعجب، عندما سارت أمامنا ونحن ندخل البيت، من أن عجيزتها مدورة وملفوفة وليس لها جانبان مشقوقان، بل هي كتلة واحدة مكورة. وكانت كبيرة السن وأمي تقول إن عندها ثلاثين سنة، وإنها عنست يا حرام...) الفصل 2، ص:30.(وفي مرة نسيت أن أقفل باب الحمام ورائي وانفتح الباب فجأة وعندما استدرت مفزوعا رأيتها تسدل فستانها على فخديها المكتنزتين السمراوين، بدون اهتمام وضحكت بصوت عال وهي تصفق بيدها وعيناها مرحتان لامعتان: هيه وشفت الحمامة) الفصل9، ص: 190.

تتحقق الدرامية من خلال إنتاج محفل تلفظي يشظي الذات إلى ذات مرجعية وذات متخيلة تعيد صياغة الوقائع من منظور ساخر. في هذه الدرامية، نكتشف كيف تتضاعف أقنعة التخييل، وكيف يدب الإيقاع في ثنايا الوصف الثابت.

بمعنى آخر، ينجلي البعد الدرامي من خلال ردم الهوة بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة، حيث تنداح الحدود بين الوعي والاستيهام.

ولعل هذا ما يضفي على «ترابها زعفران» الانفتاح والتميز عن السيرة الذاتية التقليدية/ الاعترافية Confessions التي تجعل من التطابق بين «التلفظ»، وماهو متحصل في عالم التجربة مبدأها الأعلى. بل إن الدرامية تدلف بالنص إلى رحاب «فن الذاكرة»، حيث الأساسي ليس هو القول، وإنما التضحية بما لا يقال كما بين مارسيل بروست «17». هكذا، نكون إزاء نص يمسرح الإحساس والفكر والرغبة في بنية شبيهة بأسطورة الخنثى Le mythe d'androgyne حيث التفاعل بين ذوات متعددة: ذات الطفل وهي تكتشف أسرار الجسد وألغاز الموت، وتتعرف على غاية اللذة، وتتعلم طقوس التدين. ذات الشاب وهي تقتحم معترك الحياة.ذات الكهل وهي تستعيد وتؤول. إنه التفاعل الذي يحقق «النشوة» التي تفضي إلى مسرحة الذات.

إن الوجود خارج الذات، وخلق مسافة بين «المرجعي» و«المحتمل» هو ماينتج هذه النشوة.

بهذا المعنى، تقوض «الدرامية» الوحدة الميتافيزيقية للأنا،وتفتحها على التشظي، ويصبح المرجعي ثانويا، وليس محددا حاسما في توجيه محفل القراءة.

وعليه، لا ينبغي فهم «الدرامية» بوصفها ركحا قابلا للعرض، بل دراما ذهنية تستدعي الحس الخيالي وليس الحس البصري.لتأمل هذا المقطع: (...وقال لي المصوراتي أن أنظرفي عين الكاميرا الكبيرة المعدنية المحدبة التي كانت تومض في الأنوار القوية، وكنت مستقرا في فراغ الهواء العالي وآمنا، وأحسست نفسي بعيدا عن الأرض، ولم أكن أخشى السقوط ولم أكن أخاف الموت، وكنت أرى البنت التي تسقط وهي تطير لا تصل أبدا إلى تكعيبة العنب الكثة الشرسة تحتها.)الفصل9، ص:198.

إن أي ركح، مهما بلغت درجة اتساعه، ومهما اشتدت موهبة مخرجه، لا يستطيع احتواء هذا التشابك بين الأزمنة والأشخاص والأحداث لغياب التطابق بين الفضاء الركحي ومتخيل الحكاية الموصوفة. ولعل هذا ما يقرب «ترابها زعفران» مما تدعوه Jacqueline Viswa-nathan «فرجات الذهن» التي لا تتحقق عن طريق الحوار الدرامي، بل عبر الباروديا.

تخلق الباروديا «تباعدا» بين الحدث في التاريخ، وبين الحدث وهو ممسرح في اللغة (حدث انتحار الفتاة عند المصوراتي/حدث مصرع وطواط تحت عجلات الترام).

-عود على بدء:

في النص المفتوح تتعالق النصوص،وتتداخل الأنواع، وتتشابك الفنون. يسبغ هذا التفاعل على النص سمة المضاعفة، ويرسم، في الوقت ذاته، معيارا «تخيليا» يعدل عن مفاهيم الصفاء والنقاء النوعين، ويتصل اتصالا وطيدا بالأفق النوعي المتعدد(Un genre prolifique) تنداح في بوتقته الحدود بين الأنواع الأدبية المختلفة. يمسي النص كتابة بالمعنى الشامل، لا تروم التصنيف أو النمذجة في قوالب ثابتة، بل تتوخى «الهجنة» وخلق الأمشاج بين مختلف صيغ التعبير.

النص المفتوح ليس دعوة للفوضى إذن، وليس نداء لاغتيال خصوصيات الأنواع الأدبية، وإنما هو طموح وصبوة نحو رغبة دفينة في الإنسان المبدع لانجاز ما دعاه «م.بلا نشو» «18» «Le livre à venir»، الذي يلم الصيغ والأساليب والأشكال والأنواع في تلفظ فني واحد.

-الحواشي:

-1 K.Hamburger Logique des genres littéraires.Ed Seuil, Paris, 1986, p.208

2- ج. بوفون مقال في الأسلوب. مجلة فصول. المجلد5، ع3، أبريل / مايو / يونيو. 1985، ص: 204

3-أحمد الشهاوي لم يعد هناك نقاء عرق في الكتابة. مجلة دبي الثقافية، العدد48، مايو2009، ص:113

-4 R.Scholes Les modes de la fiction. in Théorie des genres.Collectif, ed seuil, 1986, p.77

-5 Ibid, p.81

6- فيليب لوجون السيرة الذاتية: الميثاق والتأريخ الأدبي. ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/بيروت، 1994، ص:-16-15-14-17

7- ادوار الخراط ترابها زعفران. دار الآداب، الطبعة 2، السنة1991، ص:22

8- ماريوبارغاس يوسا ترجمة شكري البكري، العلم الثقافي،السنة1997،25، ص:11

9- «ترابها زعفران» ص:84-83

-10 E.Benveniste Problèmes de linguistique g énérale.Ed Gallimard, Coll. tel, Paris, 1966, p.261

11- يحضرنا في هذا السياق قول الشاعر الفرنسي أرتير رامبو «أنا/آخر»، حيث الصراع بين /Le sur moi ; Le moi ; Le ça.

12- رشيد بنحدو كتابة الماضي بالمضارع. علامات في النقد، المجلد6، الجزء23، مارس1997، ص: 265.

13- بيرسي لوبوك صنعة الرواية. ترجمة جواد عبد الستار، دار الرشيد، بغداد، 1980، ص:151

14- نفسه. ص: 152.

15- نفسه. ص: 226

-16 Voir Najibe wasmine Le dire autobiographique au maghreb.Porologues, n 13/14, p.27.

-17 Ibid, p.28

-18 M.Blanchot.Le livre à venir.Ed Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1959.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكر

مع المفكر محمد أركون وخطابه «التأويلي» الخفي

■ فؤاد اليزيد السني

نبذة عن حياة المفكر محمد أركون

محمد أركون من مواليد 1928. وأصله من بلدة تاوريرت ميمون (آث يني) بمنطقة القبائل الكبرى، الأمازيغية بالجزائر. انتقلت عائلته في صغره إلى بلدة عين الأربعاء، التي درس فيها المرحلة الابتدائية. ثم انتقل منها إلى «وهران»، لمتابعة دراسته الثانوية تحت إشراف «الآباء البيض». وهم مبشرون مسيحيون، كانوا يتميزون بلباسهم الأبيض، الشبيه بلباس السكان المحليين، حتى لا ينتبه إليهم. ثم انتقل من بعدها إلى الجزائر العاصمة لدراسة الأدب العربي والقانون والفلسفة والجغرافيا. ثم بتدخل من المستشرق الفرنسي «لوي ماسنيون» قام بإعداد التبريز في اللغة والأدب العربية في جامعة السوربون الفرنسية. وفي عام 1968 وبعد حصوله على درجة الدكتوراه في الفلسفة عين أركون محاضراً في جامعة السوربون، ولقد ترقى فيها إلى أن وصل لمنصب أستاذ التاريخ الإسلامي والفلسفة بشعبة الإسلاميات. وقد اتخذ من برلين ولندن إحدى محطاته الأكاديمية الأخرى. وكان يشغل في لندن منذ سنة 1993 لغاية وفاته 14 سبتمبر سنة 2010، عليه رحمة الله وغفرانه، منصب عضو في مجلس إدارة معاهد الدراسات الإسلامية.

تذكرة لا بد منها

ننبه القارئ الكريم، قبل الشروع في هذه الدراسة المتواضعة التي نضعها بين يديه، أن يطلع على قائمة فهرس الأعلام والمصطلحات، التي أوردناها في آخر هذا البحث، كيما يتسنى له أن يسهل قراءته. خصوصا وأن المفكر محمد أركون يستخدم قاموسا لغويا (اصطلاحات) منهجيا خاصا بقراءاته، استقاه من مصادره الأجنبية التي كان يتعامل معها. فلقد ركزنا على شرح أهم المصطلحات المتداولة لديه، وعلى دلالاتها النظرية منها والتقنية. ولقد سقنا بهذه المناسبة لائحة للأعلام الأجانب باللغة الفرنسية، كيما يتسنى للراغب في مصادرها، أن يعود إليها بسهولة.

بداية المشوار

لقد كنا من المتتبعين لأعمال الدكتور الأكاديمي محمد أركون، في ميدان «الإسلاميات» منذ الثمانينيات. ولاهتمامنا الكبير، بكل ما يمس قضايا الحركات الفكرية العربية الإسلامية، من قريب أو بعيد، سواء كان ذلك من إنتاج مفكرين أجانب أو عرب مسلمين. ومحمد أركون قد أثار انتباهنا كما اهتمامنا، من حيث أنه كان يطرح قضايا الفكر المعاصر، من وجهة نظر مدرسية. مدرسة فكرية لها منهجيتها، وآلياتها، وأدواتها التحليلية، ومفاهيمها، كما تصوراتها الذاتية الخاصة بها. بالفعل لقد كنا نراقب هذا المفكر، المنخرط في ميدان الدراسات الإسلامية، وكنا نقرأ له كتابا من هنا، ومقالة من هناك، وبعض الدراسات عنه، منها المؤيد، ومنها المستنكر لخطوطه المنهجية. ونعترف بأنه لم تتح لنا الفرصة، خلال كل هذه الفترة الزمنية، للتعقيب على كتاباته، أو مناقشتها، والتعليق عليها. ولقد ارتأينا الآن، بعد وفاة المفكر محمد أركون، أن نحرر هذه الدراسة المبسطة، عارضين فيها نوعا ما، تجربته الفكرية. وإننا نعترف والحالة هذه، أنه ليس من السهل، أن نقدم لفكر رجل قضى أكثر من نصف قرن في تشييده، وصياغته. وفي هذا السياق الشائك، وقع اختيارنا على تقديم قراءة نقدية نزيهة، ومحايدة عن الرجل، ومؤسسته الفكرية، عبر إحدى ندواته الأخيرة، التي عقدها، لمدة أسبوعين، (شهر ديسمبر، سنة 2008) في دولة الكويت، أمام جمهور لا يستهان به من المفكرين العرب. ولم نكتف بما ورد في تلك الندوة، وبالمداخلات التي تخللتها، بل عززنا قراءتنا هذه، بمطروحات إضافية لنا عن الموضوع، بل وعمدنا بالمناسبة، إلى التعبير بعض الأفكار، التي أشار إليها المفكر ضمنا، أو لم يجد الوقت الكافي لعرضها. وأفكارا أخرى أشار إليها بالتلميح دون التصريح بنواياها الخفية. ولقد استنتجنا من هذه الندوة أن محمد أركون، قد لخص فيها أو كاد، تجربته الفكرية التي خاضها لأكثر من أربعين سنة.

مع محمد أركون

ينتمي المفكر محمد أركون، إلى جيل مفكري الستينيات، الذي لعب دورا رياديا، في بلورة المفاهيم الفلسفية، داخل التيار البنيوي. ونذكر من رواد هذا التيار، على سبيل المثال، المفكر والفيلسوف الفرنسي، «ميشيل فوكو»، في منهجيته «علم الأثريات أو الأحافير الفكرية»، المتعلقة بمسائل الخطاب حول المعرفة والسلطة، داخل حقل العلوم الإنسانية. والعالم «الإثني»، «كلود ليفي شتراوس»، الذي بلور نظريته «الإثنية»، خلال إقامته في الثلاثينيات، لدى إحدى القبائل الهندية، المتواجدة بالبرازيل. أنظر بهذا الخصوص هذه التجربة التي ساقها في كتابه (المدار الحزين). ولقد كان اهتمامه خلال هذه الإقامة، دراسة هذا المجتمع القبلي المصغر، كما ذاكرة أساطيره الشفهية. ومن هنا تبلور اهتمامه بتحليل «الأسطورة»، التي اعتبرها كظاهرة يجب إخضاعها إلى المكونات البنيوية التي تشكلت منها، ثم تفكيكها بالرجوع بأدواتها المكونة لها، إلى عناصرها البدائية الأولى. ولقد اعتمد محمد أركون، من جهة أخرى، نتائج بحث العالم الفرنسي «لوسيان فيفر»، ولا سيما منهجيته في ميدان التاريخ. وتأثر أيضا بـ«الفقيه اللغوي»، «ريجيس بلاشير»، هذا المستشرق المستعرب، الذي نقل القرآن إلى اللغة الفرنسية، والذي اقتبس منه أركون، كيفية تناول الوثائق النصية بالتدقيق والتحليل. ولربما قد تأثر مؤخرا، نوعا ما، بالعالم الاجتماعي الفرنسي «بيير بورديو»، في تحليلاته المتميزة، لظاهرة الشرائح الاجتماعية المهمشة، داخل المجتمع البورجوازي الحالي. كما اعتمد على دراسات العالم النفسي النمساوي «سيغموند فرويد»، فيما يتعلق بدور اللاشعور في علم التحليل النفسي. وعلماء الاقتصاد ككارل ماركس وغيرهم. وخلاصة القول، لقد استطاع محمد أركون، أن يسوغ مشروعه الفكري، بانيا إياه ومدعما له، بمقاربة منهجية جمعت أدواتها، كما آلياتها التحليلية، من مجموع هذه التيارات، أو المدارس التي أشرنا إليها. وما يهمنا الآن، وباختصار، وهو كيف طبق محمد أركون هذه المنهجية «التأويلية» بآلياتها ومفاهيمها، على واقع النصوص الإسلامية التاريخية، بل وتراثها الإسلامي المتعلق بها ككل. ويجب أن نذكر، بأن الدكتور محمد أركون، كان يشغل منصب مدرس أكاديمي بشعبة «الإسلاميات»، بجامعة «السوربون» الفرنسية. ومن أهم ما يجب أن نلفت النظر إليه، بخصوص شعبة الإسلاميات هذه، وهو أنها تدرس هنا داخل الجامعات الأوروبية بشكل عام، من منطلقات منهجية علمانية. وكانت هذه مجرد ملاحظة، لوضع الأشياء في نصابها الموضوعي. ولقد كنا نود أن نعرض للندوة بعد هذه المقدمة، إلا أننا ارتأينا، أنه من النزاهة بمكان، ضرورة سياق موارد ومراجع محمد أركون، أي كما وردت في سياقاتها النظرية، كيما يتبين ويتضح للقارئ الكريم، الاختيارات المنهجية، التي قام بها المفكر.

المصادر والمراجع الأركونية

إن لفظة «هرمينوتيك» لفظة كلمة إغريقية تعني «التأويل والشرح»، وبعبارة أخرى، هي «تقنية» تقدم لنا المعنى الحقيقي للنص المكتوب. ولقد تطور استخدامها هذا بسبب تداوله، من القرون الوسطى إلى اليوم، ليصبح في نهاية المطاف، اصطلاحا يدل على «نظرية التأويل». ولقد كانت في البداية، عبارة عن نظرية مبسطة، في تفسير الإشارات، على أنها عناصر رمزية معبرة عن حضارة ما. ولقد استخدمت هذه النظرية أيضاء بمفهوم «التأويل المقدس»، في تناولها الكتب المقدسة بالتأويل، والكتب القديمة بالتفسير. وهي إذن والحالة هذه، تعتمد عمليتي: التفسير والتأويل. وهذه الأخيرة، من خصائصها تأويل الكتب المقدسة، ولكن من قبل الكنيسة. ومن المآخذ عليها، أنها قد لا تتحلى بالموضوعية، بسبب دوغمائية المسؤولين الدينيين أنفسهم، الذين يشرفون عليها. ولقد كانت ظاهرة الإصلاح الديني في القرن السادس عشر، مع كل من «مارتن لوثر» و«كالفين»، رد فعل لفسح المجال لتأويلات جديدة، ولكن ليس للعلمانيين، بل لإصلاحيين دينيين، مؤمنين، لا يعترفون بسلطة كنيسة روما المطلقة.

من «نظرية التأويل» إلى رحاب الفلسفة

يخبرنا تاريخ «نظرية التأويل»، بأنها لم تلتق بالفلسفة إلا منذ بداية القرن التاسع عشر. لقد تبنت في هذه المرحلة مسائل «الإبستومولوجيا»، ساعية إلى أن تصبح المنهجية المثلى للعلوم الإنسانية، في مقابل العلوم الطبيعية. ولم تستطع

«نظرية التأويل»، أن تشغل حقل الفلسفة، بكل ما تحمل الكلمة من معنى، إلا في منتصف القرن العشرين، مع كل من الفيلسوف الألماني «مارتن هايدجر» وتلميذه «هانز جورج كدامر». ونذكر في هذا السياق بأن الفيلسوف «فردريك نيتشه»، يعتبر أول من مهد لهذا الاهتمام الفلسفي. وترتكز القاعدة الأساسية ل»نظرية التأويل» في حلتها الفلسفية الجديدة، على ما أطلقت عليه، وسمته ب«الدوران المنهجي». فدائرة «نظرية التأويل»، يجب أن تفهم بشكل دائري، عبر علاقة الجزء بالكل، والطرف بباقي الأطراف المكملة له. وفي هذا السياق النظري، يجب أن يفهم «معنى النص»، من ناحية، في علاقته مع الأجزاء التي تكمله، ومن ناحية أخرى، في علاقته مع الأجزاء التي تكونه، ومن ناحية ثالثة، من حيث انتمائه إلى الكل الأكبر الذي أنشأه.
وهذه العملية الجدلية ليست محدودة في الواقع: فالنص يحيل إلى الكتاب، والكتاب يحيل إلى الإنتاج، الذي بدوره يحيل إلى السياق الوجودي والثقافي، الذي يحيل بدوره إلى فترة زمنية، وإلى تاريخ. وتكون المحصلة بهذا المعنى، أننا حين نقوم بعملية التأويل، فإننا نقترح فرضيات للقراءة، أولى وثانية، وثالثة. وهذه الأخيرة في مسارها، تسعى إلى تصحيح صيرورتها شيئا، فشيئا، من أجل الوصول إلى فهم عميق وموضوعي.
ولقد تطورت «نظرية التأويل» مع الفيلسوف «كدامر» الذي تبنى المشروع «الهيكلي» التاريخي، وأعاد النظر في قراءته. فهو يرى بأن : «الفلسفة، هي فلسفة تاريخ في التاريخ». وأن التاريخ، هو بالدرجة الأولى، تقليد كتابي، وهو من هذه الناحية، يمكن أن يُتناول مرات عديدة، بالتأويل، والتعليل، والتعليق. ولا ننسى بأن «كدامر»، قد ركز أيضا وبشدة، على الجانب اللغوي، هذا الاهتمام الذي انحدر إليه، من قبل أستاذه «هايدكر». فهو يرى بأنه: «من خلال أفق تاريخنا، ومن خلال عالم لغتنا، نحن مدعوين للدخول في علاقة حوار، مع إنتاجات الماضي». ويضيف قائلا بأن «نظرية التأويل»، تعتبر لا متناهية لأنه: «في أعماق إنتاج ما، نواة موضوعية أحادية البعد بإمكانها أن تمنح ل«نظرية التأويل»، حقيقة نهائية. لأن معنى النص يفضل لا متناهي، ولا يزداد إلا غناء عقب كل تأويل جديد يجدد قراءته.

النقد المنهجي والإبستمولوجي

إن العلوم الإنسانية، بسبب أنها تسعى إلى الفهم والتأويل، بخلاف العلوم الطبيعية التي تعتمد على الشرح، قد كانت دائما ولما تزل عرضة للنقد. وكذلك الأمر مع التأويل النظري، أو ما حددناه ب«نظرية التأويل»، فهذه الأخيرة بانتمائها إلى مجال العلوم الإنسانية، فإنها كانت دائما معرضة للنقد، الذي كان يأتيها من داخل حلقتها. وبهذا الخصوص ينكر «كدامر» ناقدا، بأننا لا يمكن أن نتناسى الدور الأساسي، والفعال، لذاتيتنا، وانتمائنا لفضاء تاريخي، وثقافي. وهذا يعني، في الوقت نفسه، انتماؤنا إلى التقاليد التي أنشأتنا. إن العقلانية «العِلْمَوِيّة»، والإرادة المنهجية، والقلق من اكتساب الموضوعية، هذه كلها لها تاريخ، وهي نتاج لتقاليد الماضي، التي تسعى إلى الانتماء إليه، مدعية ذلك، وكأنها قادمة إليه من الخارج. وانطلاقا من هذه الانتقادات المدرسية الداخلية، أو تلك التي وجهت إليها من الخارج، نصادف وجها جديدا ل»نظرية التأويل»، متمثلا في شخصية الفيلسوف «بول ريكور». بالفعل، نلاقي وجها جديدا، وطرحا جديدا، قدم له الفيلسوف بما سماه ب»فلسفة الإرادة». وهذه الفلسفة الجديدة، التي تتحدد داخل التيارات الفلسفية ب«فلسفة الفعل»، قد أبدت لها اهتماما كبيرا بمسألة «علم الأخلاق».
لقد طور الفيلسوف «بول ريكور» «نظرية التأويل»، وطرحها من جديد ممثلة في شعبتين: «نظرية التأويل المعتمدة على الشبهات»، و«نظرية التأويل المعتمدة على الجلاء والوحي»، أو بما معناه، الكشفية. فالأولى قد بنيت على الريبة والشك، والثانية على الإعلان والتجلي. وفي نظر «ريكور»، إن هذه الشعبة الأولى قد وجدت لها أنصارها، في مدرسة التحليل النفسي، وهي في الأساس، من إنشاء الثالوث (سادة الشبهات)، ألا وهم «فرويد، نيتشه، وكارل ماركس». وأن نظرية التحليل النفسي، هي أساسا رجعية، وتحقيرية، لأنها تمارس على الفرد «منهجية الأحافير»، وتسوق كل دلالاته النفسية منها، والثقافية، إلى الشهوات الجنسية. وإنها في نهاية المطاف، لا تقدم أي توجه إيجابي. بل إنها بالعكس، مدمرة للمعايير والقيم. أما الشعبة الثانية، أي التأويلية الوَحْيِيّة،فإنها تنتمي إلى «ظهراتية» الديانات. وإنها المؤول الموضوعي للرموز المقدسة، والتي الهدف منها، حفظ وإصلاح «المعنى» والقيم.
ولقد خاض «ريكور» معركة ساخنة مع أصحاب الاتجاه البنيوي. ولقد ارتأينا أن نسوق، ولو مقدمة بسيطة عن هذا التيار البنيوي، عبر أحد ممثليها، ألا وهو العالم «الأناسي»، «كلود ليفي شتراوس»، لفهم موقف الفيلسوف «ريكور» منها بشكل واضح وجلي.
لقد سعى العالم «الأناسي» «ك.ل.شتراوس»، إلى تأسيس «البنيوية» على كل من علمي: «الأناسة» و«الأنساب». ولقد كانت انطلاقة شرارة البنيوية مع العالم اللّسني «فرديناند دي سوسير»، في كتابه «دروس في اللسنيات العامة»، الذي أحدث ثورة في ميدان اللسنيات. ولقد تطور هذا التيار عقب الحرب العالمية الثانية، خصوصا في مرحلة الستينيات، كرد فعل على الفلسفة الوجودية. ولقد وجد له من يعتنقه ويتبناه في تيارات ومدارس مختلفة. فلقد تبناه في الفلسفة «لوي ألتوسير» و« ميشيل فوكو»، وفي ميدان التحليل النفسي «جاك لاكان»، و«رولان بارت» في ميدان النقد الأدبي. وبإمكاننا الآن، اختصار آليات هذه المنهجية البنيوية فيما يلي:

- التعامل مع الوحدات، كاللغة والكلام، وما هو تزامني ثابت وتزامني متغير، والمعنى المادي، والمعنى الدلالي، وحقل الدلالات المعنوية، بالإضافة إلى المعايير والقيم.
- التعامل مع الشكل، والمنظومة، والمنطق، والمسلمات البديهية، والتدبيرية، فيما يتعلق بحقل التطبيق.
- تعتبر البنيوية في أساسها شكلية لا تاريخية.

سنكتفي بهذا القدر، ولن ندخل في تفاصيل هذه المقاربة البنيوية، بل سنحيلكم فورا إلى تلك المناظرة التي دارت بين «ك.ل. شتراوس» ممثل هذا التيار البنيوي، و«بول ريكور» ممثل «نظرية التأويل الكشفي».
يضع «ك.ل.شتراوس» نفسه، حسب قوله، على أرضية منهجية، هدفه منها، تجاوز الأحكام الفلسفية المسبقة، ذات الطابع «الأنطولوجي». ويعتبر «نظرية التأويل»، تشكل مقاربة منهجية، وأداة تحليلية للأحداث البشرية. بل كل ما يتعلق بها من ظواهر «للمعنى»: لغات، سلوك، مؤسسات، وتعبيرات دلالية، كالأساطير، والشعائر، والطقوس، الخ. وبنظره إن مقاربة «نظرية التأويل»، تظل في هذه الأثناء، «ذاتية»، وتأويلاتها ليست علمية، بل اتفاقية، اعتباطية. وهي ويعني «نظرية التأويل»، ترفض شرح ظواهر المعاني، أي بما معناه، ترفض إخضاع هذه الأخيرة إلى «اللا معنى»، الذي يعني بدوره «اللا كلمة»، أو «اللا دلالة. إنها تنتظر دائما متكلم مختفي وراء المعنى، أو اللا معنى الخفي. وهي بهذا الموقف، دينية أكثر منها علمية. إنها تلغم أكثر مما تؤسس «عِلْمَوِيةِ» العلوم الإنسانية. لقد كان هذا موقف «ك.ل.شتراوس» من «نظرية التأويل».
ولقد جاء رد «بول ريكور» على البنيوية المتمثلة في شخص «ك.ل.شتراوس»، على مستويين: مستوى منهجي، وآخر فلسفي عام. وهو يرى من وجهة نظره، أنه من المستحيل الوقوف فقط عند التحليل البنيوي، وعند «اللا معنى» للبنيات، إذا نحن لم نشبع رغباتنا بالوصف والمعاينة. وأن التجربة الإنسانية تتطلب منا أن نختار وأن نحكم. والسؤال: «ماذا يجب علي أن أعمل؟» يطرح نفسه بحدة، تماما كالسؤال: «كيف وماذا بإمكاني أن أعرف؟». إن البنيوية تدعونا لعدم الاختيار، عدم التدخل، والبقاء في حالة عماء أمام الآلام والمظالم التي تتجبها البنيات، في نفس المكان. على كل حال، إن البنيوية لا تفسح أي مجال يذكر لفلسفة «الأخلاق» والعمل. إننا حين ندرك بنية ما في موضوعيتها، يتبادر إلينا فورا السؤال التالي:» هل علينا أن نحتفظ بها، نغيرها، أو ندمرها؟» إن سؤالا مثل هذا غير متصور بطريقة عاقلة، من قبل الفكر البنيوي. لأن هذا الأخير، بعدما يكون قد طرد الفاعل الواعي، المسئول المباشر على أفعاله، بالإضافة إلى كل مرجعية إلى معيار متعالي، يكون حينها قد حكم علينا بالعدم. لقد كان هذا ملخص تلك المناظرة التي دارت بين الرجلين. ونحن على ضوء هذا العرض الذي أجملناه في المراجع، التي استقى منها محمد أركون آلياته المنهجية، يتبين لنا جليا الاختيار الذي تبناه المفكر، والذي كانت تتحكم فيه المبررات العلمانية، بل أيديولوجيتها المعادية للدين. لقد كان بإمكان محمد أركون، أن يأخذ بعين الاعتبار ما يمثله «القرآن الكريم» للأمة الإسلامية ومسلميها من مختلف الأقطار والقارات. وكان بإمكانه أن يطرح أسئلة وجيهة، مراعيا لحرمة هذا الدين وقيمه الأخلاقية، الذي جند نفسه لتدميره، في مقابل أن يمنح أبناءه بديلا في مجاهل «العدم». ونحن نرى كيف تبنى محمد أركون المقاربة البنيوية «الأناسية» التي استقاها من «ك.ل.شتراوس»، وكيف طبقها على الشعوب الإسلامية باعتبارها مجموعة قبائل بدائية، وأن النص القرآني مجرد خرافات وأساطير، وأن خطابه خطاب مجازي، تمثيلي، يغذي الخيال والتأمل، ويغذي الرغبة في التصعيد والتجاوز، والمجتمعات البشرية لا يمكنها أن تعيش طوال حياتها، على لغة المجاز. وهذا الخطاب المجازي، لا يتطابق والواقع العملي التاريخي.
ولن نتسرع في تبيان «الخطاب الأركوني» العِلْمَوي»، بل سنعود كما وعدنا في بداية هذه المقالة لمتابعته عبر ندوته، متممين لما كشفنا عنه من جهة، ومحللين موضحين من جهة أخرى، لما سكت عنه واكتفى بالإشارة إليه، في مشروعه الذي سماه ب»الإسلاميات التطبيقية».
مثلما سبق ونوهنا في مدخل هذه الدراسة المبسطة، فيما يتعلق بندوة المفكر محمد أركون، سنحاول تلخيصها والتعليق عليها بحياد ونزاهة، وذلك عبر محورين أساسين وردا فيها: الإسلاميات التطبيقية ونقد العقل الديني، والتكوين التاريخي للأنوار.

العقل الديني في رحاب الإسلاميات التطبيقية

يتمثل لدى محمد أركون، المشروع النقدي التاريخي، الذي يحاول من خلاله أن يدرس الإسلام عبر ما يسميه ب»الإسلاميات التطبيقية»، في نقد «القرآن» وتجريده من قداسته، عبر ما سماه ب»نقد العقل الديني» الإسلامي. ونقده هذا للعقل الديني الإسلامي، هو في الأساس، نقد للفكر الإسلامي، أكثر منه للأداة التي أنتجته، كما هو الحال مع محمد عابد الجابري، في مشروعه «نقد العقل العربي». ولقد انطلق مما سماه «بالجهل المقدس»، ويعني به المؤسساتي، الذي صنعته السلطات السياسية العربية الإسلامية. فيجب إذن والحالة هذه، أن نخضع القرآن «للنظرية التأويلية»، أي تناوله من وجهة نظر تاريخية باعتباره نصا بشريا، مثله مثل أي نص كتابي متداول. ويجب أن يخضع هو الآخر، مثله، مثل المجتمع العربي الإسلامي، الذي يتداوله، إلى المعالجة والتحليل «الأنسي». فالمجتمع العربي الإسلامي يتحول بهذه المناسبة، إلى مجتمع بدائي، و»القرآن» إلى مجرد كتاب أساطير وخرافات. ويصبح السيد محمد أركون من جهته عالما «أناسيا» في شخص «ك.ل.شتراوس» ولكن ليس عند هنود البرازيل، بل عند هنود العرب. والهدف المنهجي الذي جند من أجله نفسه، بغية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوصول إليه مهما كان الثمن، هو إخضاع النص «القرآني» كأي نص كتابي قديم، على غرار ما حصل للكتب المقدسة المسيحية، إلى آليات التحليل المادي، لإخراجها من حرم المقدس، إلى حرم التداول المدني العلماني. ومن الملاحظ في هذه المقارنة، أن محمد أركون يعود بها إلى منابعها الإغريقية، معتبرا إياها الأصل، الذي بنيت عليه باقي الحضارات المتأخرة، والأوربية منها خصوصا. ويربطها، بهذه المناسبة، على سبيل المقارنة، بكل من المسيحية والإسلام. ويسوق بهذا الخصوص مصطلحي: «اللوغوس» و «الميثوس»، ويربط المصطلح الأول بالمعلم الأول، الفيلسوف «أرسطو»، ويسند المصطلح الثاني، للمعلم الثاني كما سماه العرب، «أفلاطون». ثم إنه بدورة يد سحرية، يعيد قراءة هذين المصطلحين لربط «اللغوس» بالمعتقد المسيحي، و»الميثوس» بالعقيدة الإسلامية. ويسوق في هذا السياق، مقولة البابا في إحدى خطبه الأخيرة، متوجها إلى المسلمين قائلا:» لقد كانت المسيحية منذ كانت ذا علاقة متينة مع «اللوغوس» بينما كانت علاقة الإسلام ولما تزل مع «الميثوس». وكأننا بمحمد أركون الذي يؤيد ضمنا، بل علنا هذا الموقف ويبرره، يضع المسيحية في موقف السلطة العاقلة «سلطة العقل»، والإسلام في موقف سلطة «اللا معقول الأسطوري»، أي البدائي الجاهل الذي ما يزال يتغذى على الخرافات والأساطير. وإذا نحن تعمقنا في هذا الإسقاط المتعمد، لتبين لنا ما تخفيه قراءة مقصودة مثل هذه. ف»اللوغوس» يعني في التراث الفلسفي الإغريقي، وبالتحديد في الأفلاطونية الحديثة، العقل الأول الذي كان يفصل بين الخالق، المدبر والعالم السفلي الدنيوي (أنظر بهذا الخصوص نظرية أفلوطين، ونظرية الفيض عند الفارابي). ثم جرد هذا المصطلح من دلالته الأصلية، وشحن بدلالة مجازية توفيقية، ليشير مع الكنيسة التي تبنته في «نظرية التأويل»، إلى كلمة الله، المسيح. ومقارنة محمد أركون هذه مغلوطة ومغشوشة، خصوصا وأنه لا يخفى عليه هو المطلع على علم الديانات المقارن، بأن المسيحية، تعتقد في قدسية المسيح، أكثر مما تعتقد في قدسية الإنجيل، وأن المسلمين من جهتم، يعتقدون بقداسة القرآن الكريم، أكثر مما يعتقدون بقداسة النبي محمد (ص). فالتصدي إذن للقرآن، لا يمكن أن يقارن بالكتب الإنجيلية المتعددة، بذريعة أن المسألة، هي مسألة حياد في نقد الديانات. ولماذا لم يتعرض محمد أركون ل «اللغوس»، باعتباره هو الآخر عبارة عن إسقاط مجازي، وأن هذا العقل المدبر للكون، بمفهوم «فيثاغورث»، «أريسطو»، «أفلاطون»، أو «أفلوطين»، هو عقل وثني، فلسفي تأملي، إن لم نقل باختصار أسطوري.

في ظلال الأنوار الأركونية

بخصوص حركة فكر الأنوار الأوربية، التي أشار إليها محمد أركون، والتي حددها بالقرن السادس عشر، يعرض في سياقها للدور الذي قام به «سبينوزا» في نقده للكتب المقدسة، ليخلص إلى «مارتن لوثر» وثورته على الكنيسة، بتطبيقه ل»نظرية التأويل» عليها. والشيء الذي يسكت عنه ولا يفسره في هذا المساق، وهو أن ثورة «لوثر» لم تكن ثورة علمانية على الدين المسيحي، بقدر ما كانت ثورة على السلطة الدينية الكاثوليكية، المتمثلة في باباوات روما، الذين كانوا يرهقون الشعوب الجرمانية، غير الناطقة باللاتينية، بصكوك الغفران، والإتاوات والضرائب غير المشروعة. ف«لوثر» في تمرده على الكنيسة، كان في الواقع مصلحا دينيا، من حيث رتبته كرجل دين، وكان هدفه الأساسي هو إخراج السلطة الدينية من أيادي باباوات روما، ووضعها مباشرة في متناول شعبه الجرماني بلغته الألمانية، –ترجمته للإنجيل إلى اللغة الألمانية– كيما يتمكن الجميع من ممارسة «التأويل النظري الديني» مباشرة، وبدون سلطة كنائسية. فيجب إذن أن لا نفهم من ثورة «لوثر»، بأنها كانت ثورة على النصوص الدينية، بقدر ما كانت على ذوي الممتلكين لسلطتها التأويلية المطلقة. ثم ينتقل المحاضر إلى دور مفكري عصر الأنوار، مرورا ب«فولتير» ومفكرين آخرين، ليوصلنا إلى محطة الخلاصة النهائية مرددا ما قاله بعض المفكرين الأوربيين المتعصبين لعرقهم، بأن هذه النهضة «الأنوارية» هي نهضة أوربية محضة، وأنه لا مثيل لها في التاريخ، إنها لم تحصل في التاريخ قط، إلا على هذه الرقعة الأوربية. وهذه نظرة «مركز عرقية» متعصبة. وهي من ناحية أخرى، خطاب أيديولوجي، يبرر نوعا ما، ضرورة سيطرة الإمبريالية الليبرالية الأوربية، على بقية العالم. ونحن نذكر السيد أركون، بأنه إذا كانت رقعة العالم الإسلامي، إبان القرن السادس عشر، تمتد إلى مجمل القارات المعروفة، فإن محصلة الفكر البشري الذي انتهى إلى الأوربيين، كان منتجيه علماء مسلمين، من أمثال: الكندي، وابن سينا، والغزالي، وابن رشد، والخوارزمي، وابن البيطار، وابن خلدون، وابن الهيثم، وابن النفيس، والقائمة طويلة. وهذا الإنتاج الذي تحقق داخل الرقعة الإسلامية، التي كانت تسمى ب«دار الإسلام»، والترجمات التي تناولته بالأخذ عنه والنقد والتحليل، كان دوره حاسما في إحداث هذه الثورة العلمية في ربوع أوربا. فالتراث العلمي والإنساني الضخم، الذي انتهى إلى أوربا، منذ الحروب الصليبية، من القاهرة، وبغداد، وفاس، والقيروان، وأصفهان، وإسطنبول، وإسبانيا، وإيطاليا وباقي الدول المجاورة، كان خليقا به، أن يحدث أكبر ثورة علمية و«أنوارية» في هذه البلدان التي تبنته. والسيد محمد أركون، قد أشار إلى هذه العبقرية الأوربية، ولم يشر إلى العبقرية الأخرى التي صنعتها، بل اكتفى بالحسرة على أخيه التوأم «أبو حيان التوحيدي».

ثم ينتقل محمد أركون، إلى الثورة الفرنسية، ويربطها بما قبلها، وما جاء بعدها من الأحداث، مشيرا إلى مفهوم العلمانية، عبر القطيعة المعرفية، لدى كل من «هيجل» و«كانط»، و«كارل ماركس». ويرى بأن الثورة الفرنسية (1789)، تسجل حدثا تاريخيا هاما، بتبنيها للعلمانية، وبقطيعتها السياسية بكل ما يتصل بالسلطة الدينية الكنائسية. ولم يشر في هذا السياق للثورة الإنجليزية ولتبنيها لكنيستها الخاصة بها. ولم يشر للثورات التي حدثت في عدة دول أوربية «بروتستانتية»، التي شرعت في دساتيرها «البروتستانتية» كدين للدولة. فهذه التفرقة، بين الكنيسة والدولة، كانت متواجدة أصلا، منذ اعتناق الإمبراطور الروماني «قسطنطين» للدين المسيحي. فسلطة الكنيسة الدينية، كانت تقع دائما بجوار السلطة المدنية الحاكمة. ولم تحدث أزمة التفرقة بينهما، إلا من بعد ما حاولت السلطات الدينية، احتكار السلطة المدنية.

وفي ما يخص الميدان المعرفي، يسلط محمد أركون دور المشرعين للعلمانية من أمثال «هيكل» و «كارل ماركس». ثم ينتهي بنا إلى ظاهرة الحرب العالمية الثانية، ليؤكد لنا بأن فكر التنوير، قد خرج منها متأثرا، بسبب إخلاله بمبادئه الأنوارية، التي كان يدعو إليها. وبأنه قد أصيب بالهلع، من شدة الدمار والخراب العالمي، الذي أحدثه من حوله. وبأنه، أي هذا الفكر التنويري، يعدنا بأنه هو غيره، بعد هذه الحرب العالمية الكبرى. وإننا لفي شك من هذا بعد كل هذا الخراب المتأخر، الذي أصاب كل من الشيشان، والبوسنة، والعراق، وأفغانستان، وغزة.

والأخطر من كل هذا، في هذا المشروع «الأركوني»، ونسوق بالمناسبة شهادة المفكر نفسه، التي وردت في كتابه «الإسلام، أوربا، الغرب» قائلا، مستعطفا، ومبررا: «على الرغم من أني أحد الباحثين المسلمين المعتنقين للمنهج العلمي والنقد الراديكالي للظاهرة الدينية، إلا أنهم —— أي الفرنسيين —— يستمرون في النظر إليّ وكأني مسلم تقليدي». نستنتج من هذا التبرير، أن صاحبه ينظر إلى العالم الإسلامي من خلال «شبكة» أقيسة، ومعايير أوربية محضة. وهو، ونعني المفكر، يخطط لهذا العالم الإسلامي من الخارج، بلغة أجنبية، خارجة عليه، وموجهة لأجانب يعتبرهم كوصاة عليه. ونحن في هذا السياق نطرح سؤالا وجيها للغاية: «هل من الضرورة، أن نقرأ، ونؤول، ونحلل، ونصوغ مشاريع مستقبل الدول العربية الإسلامية، في مختبرات أوربية؟» «وهل أنه قد أصبح أمرا محتما على هذه الأمة الإسلامية، أن تخضع لإرادة هؤلاء الأفراد، الذين يعتقدون بأن لهم الحق في تقرير مصيرها الحضاري منه والثقافي، والتاريخي، والمستقبلي؟» طرحنا سؤالين عوضا من سؤال واحد، وكلاهما متمما للآخر. وجوابنا بطبيعة الحال، أن الأمة الإسلامية بطاقاتها الفكرية والعقلية، ليست بحاجة إلى مثل هذه الهرطقة الأيديولوجية الاستعمارية. والمجتمعات المدنية الإسلامية لا تقاس بمقياس العلمانية الأركونية، أو العلمانية الأوربية القائمة على فصل الدين عن الدولة حسب النموذج الفرنسي. فنحن لا رهبانية عندنا، ولا سلطة كنائسية، والمجتمع المدني، هو كذلك في مسائله الدنيوية، وهو ديني في قضاياه الدينية. والأقليات الدينية لها هي الأخرى مدنيتها، ولها دينها، ولها حقوقها، ولها واجباتها. ومجتمعنا هذا، لا حاجة له بإسقاط فتاوى العلمانية المفروضة عليه من الخارج، كسلاح ثقافي استعماري جديد، من أجل اللحاق بقطار الأنوار الحضاري، حسب الزعم «الأركوني».

إن واقعنا الاجتماعي الآني، يعاني من غياب الإسلام العالم، القائم على الأمانة والصدق وتحمل المسؤولية. ويعاني من ارتفاع نسبة الأمية والجهل، ويعاني من الفارق الطبقي بين الفقراء والأغنياء، ويعاني من تخلف القرى والأرياف، يعاني من فساد القيم الأخلاقية، وفساد الحكم السياسي في بلدان عديدة. ويعاني من فساد الرشاوى وفساد المسؤوليات الحقوقية والأمنية، نعم يعاني من كل هذا، وكل هذا لن يتم حله بإسلاميات أركون التطبيقية، ولا بخطابات المستشرقين أولئك الذين يعملون لجهات معينة، الشيء الذي نعرفه جميعا. إن الحل الحقيقي، لا يمكن أن ياتي، إلا من داخل هذه المجتمعات نفسها. وتقع المسؤولية الأولى على مثقفيها، ومفكريها، وذي السلطات السياسية فيها، الدينية منها، والتربوية، والحقوقية، وباختصار على مجتمعاتها المدنية ككل، وبجميع الشرائح التي تكونها. وأمتنا لن ترضى أبدا، أن تصبح عبارة عن صورة مشوهة، لا للغرب العلماني، ولا لغيره. إن طابع ثقافتنا الإسلامية، من «طَنْجَة» إلى «جاكرتا»، هو طابع متميز، ويجب من أجل مستقبل الإنسانية، أن يحتفظ بميزته وخصوصيته. فهل اليابان قد انتظرت مجيء مشروع «أنواري أركوني» كيما تصبح أكبر قوة تقنية في العالم، مع حفاظها في الوقت نفسه، على تقاليدها وعاداتها ومعتقداتها الدينية. وكذلك الصين والهند وأمم أخرى، في طريقها للتحرر من التبعيات الاستعمارية، حسب قدراتها وطاقاتها. ونحن نعلم ما مارسه الاستعمار الأوربي على مجتمعا العربي بشكل خاص، ومدى حرصه على مراقبته، وإبقائه دائما تحت رعايته وحمايته. بسبب موقعه الإستراتيجي المتميز، وبسبب ثرواته الطبيعية الضخمة، وبطاقاته البشرية الهائلة. ونحن أخيرا، والأوضاع على ما هي عليه، لا ندعو إلى انغلاق وانكماش على النفس، بل إننا نرى في حوار الغرب كما الشرق، ضرورة تاريخية وحضارية، من أجل بناء مجتمع إنساني أفضل، مسالم ومتنور.

وخلاصة القول، لقد كانت هذه الدراسة، مقاربة «تأويلية» تحليلية للمشروع «الأركوني»، الذي حاولنا من خلال هذه القراءة أن نبين مصادره ومنابعه، وان نرد عليه قدر الإمكان، وأن نبين بالأساس خطابه الأيديولوجي الخفي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

– انتهى –

آراء وشواهد

– وميزة أركون في معرفته التي قدمها لا تكمن في مجرد التعلب إلى المناطق الشائكة، أو المحرمة بل في رأي جيرار ليكرك في كون أركون "ليس مجرد واحد من المستشرقين العرب الذين يعيشون في الغرب، الذين استخدموا أساليب تقنية ومعرفية ترتبط بالعلوم الإنسانية، بل في حرص الرجل على تقديمه لنفسه في عالم الغرب المعرفي على أنه مثقف مسلم من أصل بربري "أراد أن يكون إصلاحيا مبشرا بالإصلاح، أي منخرطا في حركة التطور التاريخي''.

– جيرار ليكرك: وبالنظر إلى المناخ المعرفي لأركون وبداياته نجد أن ثقافة الرجل لم تكن منفصلة عن مناهج المستشرقين الفيلولوجية (فقه اللغة) المحترفة وعلى رأسها جهود برونشفيك بالتحديد الذي علمه منهجية تحقيق وتدقيق النصوص ومقارنتها بعضها ببعض ودراستها تجريبيا على الطريقة التاريخية الوضعية

– ويقول أركون في كتابه الإسلام ـــ أوروبا ـــ الغرب: ''على الرغم من أني أحد الباحثين المسلمين المعتنقين للمنهج العلمي والنقد الراديكالي للظاهرة الدينية، إلا أنهم ـــ أي الفرنسيين ـــ يستمرون في النظر إلي وكأني مسلم تقليدي

– طروحات لكيرك عن أركون كانت في كتابه ''العولمة الثقافية.. الحضارات على المحك'' كانت ضمن محاولة جادة من ليكرك لجهود منافسين أو مشاركين لأركون في الهم الثقافي العربي العام ومنهم عبد الله العروي وإدوارد سعيد، ويبدو جليا حرص ليكرك على تقديم طبيعة الرؤية التي رأى بها المفكرون العربيون بعضنا ممن استشرقوا في الغرب، أو من تقدموا للدراسات الإسلامية والشرقية من العرب بأدوات غربية.

– د. رضوان السيد «أركون التشخيص والأولويات»

– توفي قبل أيام المفكر البارز محمد أركون، وهو جزائري المولد، فرنسي النشأة والتربية. ويُعتبر منذ زُهاء العقدين واحداً من سبعة أو ثمانية هم الأوسع تأثيراً بين المفكرين العرب المعاصرين: العروي والجابري وأركون وجعيط وحنفي ونصر حامد أبو زيد وجابر عصفور ومحمد جابر الأنصاري.

– وباستثناء طه عبد الرحمن (وما لات المسيري)؛ فهم متفقون على أنّ الموروث الديني والثقافي يُعتبر مشكلة كبرى حائلة دون الدخول في حضارة العالم والعصر. وإنما اختلفت مناهجهم أو طرائقهم في تحرير الموروث أو التحرر من تأثيراته.

– بدأ يتحدث عن «الإسلاميات التطبيقية» أقبل على تجريب بعض التطبيقات على منهجه فقرأ بعض السُّوَر القرآنية «قراءة ثانية»، وكتب برامجَ للخروج من أَسْر الموروث عبر القراءات الأُولى، وعبر «المطويات» في اللامفكر فيه بحسب تعبيره. وقد أراد الرجل التمييز بين التأويل كما عرفته تيارات فكرية في أزمنة الإسلام الكلاسيكية، وبين القراءات الأولى؛ بأنّ التأويل إنما يتناول ما يُعرف بباطن النصّ أو غير المتبادر منه لأول وهلة بحسب اللغة ومباحث الألفاظ، بينما تهدف القراءات الأولى إلى التحلل اللامفكر فيه بسبب استيلاء المسلّمات والدوغمائيات على نصوص الإسلام الكلاسيكي وعقائده.

– وعندما تعرف وتصادق مع الشاعر أدونيس الذي هاجر إلى باريس في الثمانينات، استجدّ لديه همٌ جديد. فأدونيس -باعتباره شاعراً يملك حاسّةً تخييلية ورمزية عالية- شديد الإعجاب بنظم القرآن وشعريته، لذلك فقد أقنع أركون أنّ العملية ذات طرفين أو طريقين: القرآن أسر العربَ الأوائل، لكنّ «الديموغرافية الإسلامية الشاسعة» إنما تأسرُ أو ترتهنُ القرآنَ ذاتَه، وتحولُ دون قراءته مجدداً من جانب النُّخب المثقفة. المطلوب إذن ليس تحرير المسلمين من الأرثوذكسيات وحسْب؛ بل وتحرير النصّ القرآني نفسه من إرغامات الكثرة الإسلامية الخانقة

–وقد ناقشت الأستاذ أركون ثلاث مراتٍ على الأقلّ، نقاشاً كان يطول لساعاتٍ، وأهمّ موضوعاته أمران: الهُلجس لديه ولدى كبار المثقفين العرب المُعاصرين بالموروث الديني، ووقوعه مثل الأصوليين في إسار التأصيل، أي اعتباره أنّ علاج المشكلات الإسلامية المُعاصرة إنما يتمّ بالتعامل التحطيمي مع ذلك الموروث؛ في حين يرى الأصوليون أنّ المشكلة الإسلامية الحديثة والمعاصرة إنما تنحل بالعودة إلى ذلك الموروث واتخاذه مرجعيةً في سائر الشؤون. (عن جريدة الإتحاد – أبوظبي– الأحد –19سبتمبر – 2010)

المراجع والمصادر:

– معجم المصطلحات

– archéologie: علم الأحافير أو علم الأثريات، ويستخدم هذا المعنى في منهجية العلوم الإنسانية بمعنى معرفي عند (ميشيل فوكو) بدراسة الطبقات المكونة للنص.

– anthologie: أنطولوجي، مصطلح فلسفي يعني : معرفة الوجود من حيث هو موجود.

– Anthropologie: علم الأناسة أو الإناسة: وهو علم يبحث في أصل الجنس البشري، وتطوره، وأعراقه وعاداته ومعتقداته.

– ethnologie : أثني، أو سلالي : يعلم يبحث في أصول السلالات البشرية.

– épistémologie: مصطلح فلسفي متعلق بالمعرفة: وهو مبحث نقدي في مبادئ العلوم وأصولها المنطقية.

–coupure épistémologique: قطيعة معرفية: مصطلح فلسفي ورد عند الفيلسوف (غاستون باشلار) وقد استخدمه الفيلسوف الفرنسي (لوي ألتوسير) في دراسته النظرية (كارل ماركس) قبل كتابه رأس المال وما بعده. والقطيعة بالمعنى المعرفي، هو قطع الصلة بالمعرفة اللاحقة بالمعرفة السابقة تماما.

– herméneutique: مصطلح إغريقي: (نظرية في التأويل) تفسيري، تأويلي، متعلق بتفسير وتأويل رموز الكتب المقدسة أو النصوص القديمة.

– logos: مصطلح إغريقي، لوغوس، ويعني العقل الأول، (يفصل بين الخالق والعالم المخلوق) في الأفلاطونية الحديثة، وهو يعني في المسيحية: كلمة الله المسيح.

– muthos: مصطلح إغريقي، يعني أسطورة، أو خرافة. وقد تطور باسم ميثولوجيا، «علم الميثولوجيا» قصة الأساطير والخرافات المتصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين عند شعب ما.

– linguistique: لغوي لسني أو ألسني: متعلق بالألسنيات الحديثة.

– philologie: فقه اللغة: وهو مصطلح يشير إلى الدراسات «فقه اللغة» الكلاسيكية التي تتناول النصوص القديمة بالتحليل.

– structuralisme: البنيوية: وهو نظرية لغوية تعتبر اللغة مجموعا مركبا من مجموعة وحدات لفظية ودلالية تتحدد داخل الأنساق الداخلية التي تتداخل فيما بينها داخل اللغة. وقد تبنى العلوم الإنسانية هذه النظرية اللغوية فأصبحت : نزعة مشتركة بين عدة علوم: كعلم النفس، وعلم الأناسة، والفلسفة، لتحديد واقعة بشرية بالنسبة لكل منظم داخل منظومته الخاصة به.

– scientisme: علموية: وهو مصطلح نقدي في حق النظريات المعرفية التي تعتقد في النظريات العلمية وتتعامل معها كما لو كانت عقيدة منزهة عن النقد.

لحظة تفكير

■ د.الطيب بوعزة

في التفسير الهيجيلي لنشأة الرواية

في تحليل ماهية الرواية وتحليل نشأتها الحديثة، يتم ترتيب ظهورها كلحظة فنية لاحقة اللحظة الملحمة. وتفسير هذا التطور النوعي في شكل السرد تكاثرت القراءات والتفسيرات. لكن التفسير الذي قدمه الفيلسوف الالماني هيجل كان له مقام خاص ودور محوري في قراءة تطور الأجناس الفنية، وتشكيل الكثير من الرؤى النقدية المتداولة في حقل المعرفة الأدبية؛ حيث استمر حضور التفسير الهيجلي في تلافيف الكثير من المقاربات النظرية اللاحقة، سواء مع لوكاتش أو لوسيان غولدمان... لذا لابد من أن نتوقف قليلا عند نظرية هيجل لفهم أبعادها وأثرها –ولتبين محدوديتها أيضا– في تحليل نشأة الرواية وإيضاح ماهيتها كجنس أدبي مستحدث.

يربط هيجل نشأة الرواية كجنس أدبي جديد بالتحول التاريخي الذي حصل في سياق الوعي الأوربي (وتخصيصه تاريخ أوربا بالبحث ينسجم مع تصوره القائم على المركزية الأوربية التي تنظر إلى تواريخ غيرها من الشعوب كهوامش فقط). فيضع الرواية في مقابل الملحمة. جاعلا من الملحمة الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع القديم، في مقابل الرواية بوصفها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع الحديث.

فما الفارق بين حالتي الوعي؟ وما الداعي إلى استحداث فن الرواية كبديل لفن الملحمة؟

لندرك الفارق لابد من فهم معنى صيرورة وتطور الوعي عند هيجل، وضبط مسار اتجاهه المستقبلي.

يقول هيجل: «إن الفكرة الوحيدة التي تجلبها الفلسفة معها وهي تتأمل التاريخ، هي الفكرة البسيطة عن العقل، التي تقول :إن العقل يسيطر على العالم، وإن تاريخ العالم، بالتالي، يتمثل أمامنا بوصفه مسارا عقليا.» (هيجل، العقل في التاريخ، ص 78).

وبما أن الوجود في كليته يخضع للتطور، وبما أن العقل يماثل حركة تطور الوجود. فإن الوجود الإنساني وكل منتجاته، ومن ضمنها المنتج الفني، خاضع هو كذلك للتطور والصيرورة. والقانون التطوري الذي يحكم الوجود التاريخي الإنساني يحكم كذلك نتاجاته.

فما هو هذا القانون؟

إن التاريخ الإنساني يتطور من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي، ومنه إلى درجة أرقى هي درجة الوعي المطلق. وكل لحظة تطورية أرقى من سابقتها. لذا فأنماط اللاوعي ومنتجاته تخلي مكانها بالتدريج لأنماط الوعي ومنتجاته. «وبما أن التاريخ –يقول الأديب حنا عبود– ينتقل، على مراحل، من اللاوعي إلى الوعي، ومن الوعي إلى مزيد من الوعي، إلى أن يعي العقل الكلي ذاته، فإن من العادي جدا أن تنتقل البشرية من الشعر إلى النثر. ومن الطبيعي جدا –وفقا لنظرية هيجل– أن يظهر الشعر قبل النثر، فهو أقل وعيا منه بما لا يقاس. النثر فكر مركز، فيه من العمق ما ليس في الشعر».

لذا كانت الملحمة –بما هي سرد شعري– هي الشكل التعبيري المناسب لدرجة تطور الوعي في المجتمع القديم. ولما انتقل الإنسان إلى نمط الاجتماع الحديث، كان لابد من انتقال السرد من نمط التعبير الملحمي إلى نمط التعبير الروائي.

إن صورة العالم في المجتمع الحديث لم تعد صورة عالم معمور بالأبطال والآلهة، ولم تعد العلاقات الناظمة للعالم مثقلة بالأرواح والسحر، بل هو عالم منتظم وفق قوانين معقولة. لذا كان لابد من تغيير الشكل التعبيري وكذا مضموناته المعرفية؛ لذا ليس من الصدفة أن تكون الملحمة ملفوفة بلغة الشعر، لأن الشعر – من منظور هيجل – هو خطاب الكائن البشري الذي لم يترق بعد إلى الوعي. ولذا ليس من الصدفة أن تكون الرواية بما هي خطاب نثري رواية تقطع مع العالم الملحمي السحري، وتتناول العالم المعيش في واقعيته.

عوالم سردية

نجيب محفوظ مغربيا، من خلال رواية (المصري)، لمحمد أنقار

■ د. نجيب العوفي

في رواية (المصري) للكاتب المغربي محمد أنقار، الصادرة في طبعتها الأولى عن (روايات الهلال) سنة 2003، يتماها ساردها وشاهدها أحمد الساحلي مع الروائي المصري الكبير نجيب محفوظ ، ويقع في أسر جاذبيته وسحره بشكل غنوصي– صوفي، ويحاول أن يحذو حذوه ويقفو خطوه، بكتابة رواية عن مدينته الأثيرة تطوان، كما كتب نجيب ملاحمه الروائية عن مدينته الأثيرة القاهرة.

لكن شتان، حسب سياق الرواية، بين الرغبة والإنجاز.

شتان بين أحمد الساحلي ونجيب محفوظ.

شتان بين المريد والشيخ.

بين المغربي والمصري.

وبعد مسلسل من اللف والدوران في شوارع وحواري وأزقة تطوان، إعدادا وجمعا للمادة، يعجز أحمد الساحلي عن تحقيق ضالته وإنجاز روايته.

تلك هي عقدة الرواية الثاوية بين سطورها، وتلك هي تيمتها المركزية المهيمنة عليها، كما يبدو بدءا وجليا، من عنوانها (المصري).

المتكلم السارد في الرواية، هو أحمد الساحلي، شخص مهووس بنجيب محفوظ وشخصيته روائية محفوظية بامتياز. أستاذ الإعدادية الذي أشرف على الستين ولم يبق له سوى شهرين ونصف ليحال على التقاعد، أب لثلاثة أولاد، وجد لحفيدين. يحيا حياة تطوانية وادعة وروتينية، متنقلا رجله بين منزله بدرب الثنية–المطامر والكازيلو.

شخصية تطوانية، كأنها خارجة لتوها من عالم نجيب محفوظ ومخلوقاته العجيبة.

ومنذ البدء، يخيم جو جنائزي – رمادي على الرواية المنطلسة في عمق تطوان، وفي عمق قاهرة نجيب محفوظ.

ومنتصبة هذه الجنائزية المخيمة على الرواية منذ بدايتها والآخذة بخناق الروح على امتدادها، هي تشييع جنازة رفيق عمر ودرب أحمد الساحلي، عبد الكريم الصويري، بعد أسبوع واحد من تقاعده، مما أذكى في وجدانه مرارة الإحساس بالنهاية والأفول، على شاكلة رفيقه. ولم يتبق له من عزاء وتأساء، سوى أن يكتب رواية عن مدينته الأثيرة تطوان، فيما تبقى له من أيام معدودات، على غرار ما كتبه شيخه ومعلمه نجيب محفوظ عن مدينته الأثيرة القاهرة.

الرواية إذن (مرثية للعمر الجميل) حد تعبير الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي. والرواية أيضا قصيد سردي شجي وحفي في مديح وعشق تطوان وتمسح بأركانها.

يجول بنا محمد أنقار، شوارع وحواري وأزقة تطوان العريقة، وخلالها يجول بنا شوارع وحواري وأزقة مدائن الأعماق.

يجول بنا الزمن التطواني العتيق والآيل للغروب والمعرض لرياح التحول والتبدل. كما جال بنا نجيب محفوظ تماما، أمكنة وأزمنة القاهرة العتيقة الآيلة للغروب والمعرضة لرياح التحول والتبدل.

ونجيب محفوظ ، من قبل ومن بعد، هو (المصري)، بطل الرواية، هو بوصلة الرواية وحافزها الحكائي والإبداعي وضيف شرفها. والرواية لذلك أيضا، قصيد سردي شجي وحفي في مديح وعشق أدب نجيب محفوظ ورواياته عن القاهرة العتيقة تحديدا. تلك الروايات الساكنة في أعماق أحمد الساحلي والسارية منه مسرى الدم، والتي يحاول جاهدا ومكابدا أن يحذو حذوها وينسج على منوالها، في كتابة رواية عن مدينة عريقة رابضة على ساحل المتوسط تطوان.

إن جدلية (الشيخ والمريد) تتجلى إبداعيا في رواية(المصري).

والمصري لذلك، له وجهان متماهيان فيما يشبه الأقنوم، وجه مصري مرجعي مهيمن هو نجيب محفوظ، ووجه مغربي إرجاعي، هو أحمد الساحلي الواقع في أسر نجيب محفوظ، والمتقمص لمصريته، وهو يخترق عتاقة وأجواء مدينته.

وتطوان أنقار لذلك، هي (مصرية) بامتياز و(محفوظية) بامتياز، يحضر فيها نجيب محفوظ وتحضر معه أجواؤه القاهرية العتيقة وشخوصه الروائية الفريدة، في كل خطوة يخطوها أحمد الساحلي في حواري وأزقة وشعاب تطوان، بدءا من حومة البلد إلى الطرافين إلى السويقة إلى العيون... بكل الأزقة والدروب والحيطان والانعطافات والسقوف والدور والدكاكين والحجارة الأرضية التي تنطوي عليها هذه الحارات العتيقة.

وهذه أمثلة قليلة على ذلك، هي غيض من فيض/.

نقرأ في ص/34.

–(الآن أمضي بين جموع المشاهدين وضجيجهم وأتخلص من الكابوس الجنائزي. ولكن هيهات. ثم تساءلت:

– من تكون على وجه الدقة، الشحاذ عمر الحمزاوي، أم المحترم عثمان بيومي)1

ونقرأ في ص/53

– (واستنجدت مرة أخرى بالمرآة، وحملقت في وجهي كأني أراه لأول مرة في حياتي. تقاسيم شيخ شاحب، لكنه القادر على التقاط سمات تطوان المتناثرة وسجنها في قمقم زجاجي صغير مثلما سجن نجيب محفوظ القاهرة كلها في قمقمه المسحور)

ونقرأ في ص 90/ (أعددت عدتي من النعوت والأوصاف المحتمل استعمالها. فلعت تيار الفكر هنيهة وأغمضت عيني كما لو أني أمارس اليوغا. وشحنت القريحة ثم ملأت خياشيمي بروائح العتق والعباسية والحسين و خان الخليلي والغورية والسيدة زينب...)3

أليست تطوان أنقار إذن مصرية بامتياز؟!

أليست روايته (المصري) محفوظية بامتياز؟!

بلى!.

إن الرواية من الألف إلى الياء قرينة على ذلك، هي رواية تستعيد أجواء القاهرة العتيقة، وهي تتوغل في أجواء تطوان العتيقة.

وهي رواية تستحضر نجيب محفوظ في شخص أحمد الساحلي.

تستحضر «المصري» في «المغربي».

هي رواية في رواية.

رواية تحكي عن مشروع كتابة رواية عن عتاقة وعمق تطوان، وفق نموذج روائي مرجعي محفوظي هو كالفردوس المحفوظ. لكن هل (المصري) رواية حقا؟!

يجس المؤلف محمد أنقار نبضه في خاتمة الرواية. والطبعة المصرية للرواية صادرة ضمن(روايات الهلال).

لكن الرواية في متنها ومبناها ومنحاها، سياحة إبداعية – واستبصارية في حواري وأزقة تطوان المعروفة والمألوفة، واستحضار لبعض رموز وعلامات تطوان، المركزية والمهمشة، الوجيهة والسوقية... والرواية بهذا المعنى هي رواية» مكانية» و«زمانية» بامتياز. هي رواية يتحقق فيها «الكرونوطوب» حسب مصطلح الناقد الروسي باختين. إنها رواية تتقرى عتاقة تطوان، وضريبات الحدثان والتحولات في هذه الفضاءات والأمكنة.

وكأنها تريد أن تقول سرا وعلنا أين تطوان اليوم من تطوان الأمس!

كأنها تصوغ وتبدع مرثية جميلة للعمر الجميل.

****

يعترف أحمد الساحلي في نهاية الرواية بهزيمته وعجزه عن تحقيق ضالته الإبداعية و كتابة رواية عن مدينته الأثيرة تطوان، تحاكي ما كتبه نجيب محفوظ عن مدينته الأثيرة القاهرة ويقول مذعنا صاغرا في نهاية المطاف مخاطبا ضريح سيدي علي المنظري مؤسس مدينة تطوان، /

– (هاهي أمانتك الوديعة أردها إليك... لست في مستوى الأمانة... أنت بنيت المدينة وكان لك مجد البناء الخالد. وأنا عجزت عن وصف ما بنيت.)4.

وإذا كان أحمد الساحلي داخل الرواية عجز عن إتمام مشروعه وكتابة رواية عن تطوان، تحاكي ما كتبه نجيب محفوظ عن القاهره فإن محمد أنقار المغربي كاتب (المصري) قد استثمر عجز أحمد الساحلي واقتنص له ولنا رواية رصينة رائعة عن تطوان.

وقام في الآن ذاته بصلاة خاشعة في محراب نجيب محفوظ وذلك هو الشكر الجميل للروائي الأصيل.

الهوامش:

(1)المصري/محمد أنقار –ط 2 – 2004 منشورات الزمن –مطبعة النجاح الجديدة البيضاء، ص34.

(2)المصري ص 53.

(3)المصري ص 30.

(4)المصري ص 177.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com